This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

[illegible] Emanuel Bach

[illegible]r die wahre [illegible] Klavier [illegible]ielen

[illegible]k nach der unveränderten, [illegible]en Auflage des Originals, [illegible] und 1762

[illegible]ernden Anmerkungen versehen

von

[illegible] Niemann

[illegible]ers für alle Länder

[illegible]folger, Leipzig.

[illegible] Musikalienhändler.

[illegible]06.

Vorwort des Herausgebers.

Eine kritisch revidierte, das Unwesentliche ausscheidende Neuausgabe von Phil. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", hat Herm. Kretzschmar*) bereits vor Jahren als unabweisbare Notwendigkeit hingestellt. Bachs Klavierschule gehört neben Fr. W. Marpurgs „Anleitung das Klavier zu spielen" (1755) und D. G. Türks Klavierschule (1789) zu den drei grundlegenden des 18. Jahrhunderts. Sie ist nach Fr. Couperins „L'art de toucher le clavecin" (1717) und der noch nicht scharf zwischen Orgel- und Klaviermusik scheidenden theoretischen Fixierung des altvenezianischen Klavierspielsystems, dem „Transsilvano" G. Dirutas (1597/1609) die zweite eigentliche Klavierschule. Der Einfluss ihres Systems war im 18. Jahrhundert ein durchaus bestimmender. Die zu den wichtigeren desselben gehörenden Klavierschulen von G. S. Löhlein (1765), J. F. Wiedeburg (Der sich selbst informierende Klavierspieler 1765—1775) und G. Fr. Wolf (Unterricht im Klavierspiel, 1783) sind ohne Bach gar nicht denkbar.

Der „Versuch", wie schon der Titel sagt, in der Disposition des Stoffes im ganzen, der Ausführung im einzelnen, ja den Kapitelüberschriften sich an Quantz' Flötenschule äusserlich anlehnend, erschien in seinem ersten Teile zuerst 1753**) in Berlin im Selbstverlage. Die weiteren Auflagen des Werkes sind folgende:

	Erster Teil		Zweiter Teil	
unveränderte, in den Druckfehlern verbesserte Neudrucke	1759	Berlin, im Selbstverlage, gedruckt bei G. L. Winter	1762	(erste Ausgabe desselben.)
	1780	Leipzig, im Schwickertschen Verlage	1780	
	1787	ibid.	1787	(mit Zusätzen und sechs neuen Klavierstücken vermehrt)
		ibid.	1797	(= 1762 mit Zusätzen)

Modernisierte Neuausgaben „im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit" von Gustav Schilling im 19. Jahrhundert: Herzberg 1852, Franz Mohr, und Berlin

*) „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik", Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901, Leipzig, C. F. Peters.

**) Die Zahl 1773 in Alfr. Wotquennes „Thematischem Verzeichnis von Ph. Em. Bachs Werken", Leipzig 1905, S. 105, ist ein fataler Druckfehler.

1856, Franz Stage. Unsere, wieder auf den Urtext, und zwar auf die zweite Auflage 1759/62, zurückgreifende Neuausgabe des Werkes ist somit die siebente, soweit der erste Teil, die eigentliche, auch von C. H. Bitter*) allein berücksichtigte Klavierschule, die achte, soweit der zweite Teil, die eigentliche Harmonie- und Generalbasslehre, in Frage kommt.

Die Eigentümlichkeit und den Wert des Bachschen Werkes für seine und noch für die heutige Zeit hat unter den Neueren am schönsten und richtigsten Adolph Kullak in seiner „Aesthetik des Klavierspiels“ **) hervorgehoben und begründet. Es bedarf nicht erst der Zeugen Gerber, Haydn, Mozart, um seine hohe Bedeutung zu rechtfertigen. Seine aesthetischen und seine, die praktische Seite des Klavierspiels lehrenden Teile haben auch heute noch nichts von ihrem Werte und der Möglichkeit ihrer praktischen Nutzanwendung eingebüsst. Das allgemeine Interesse des Werkes liegt bei allen, von Kullak scharf präzisierten Mängeln (Sprunghaftigkeit in der systematischen Gliederung, Neigung zur aphoristischen Form, nicht genügend scharfe, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes; Fehlen einheitlicher aesthetischer Gesetze) in der Art, wie es die praktische Klavierspielkunst seiner Zeit nach allen Seiten hin einer theoretischen Untersuchung unterwirft, das historische in seiner Bedeutung als eines der wichtigsten Quellenwerke für das theoretische und praktische Studium älterer Klaviermusik und im Hinblick auf die ausführlich abgehandelten Kapitel von der Manieren-, Affekten-, Improvisations-, Harmonie- und Generalbasslehre für das der älteren Musik überhaupt. Im Titel, der Disposition im ganzen und einzelnen sichtlich Quantz' Flötenschule folgend, ist das Werk noch heute — ganz abgesehen von der grundlegenden ästhetischen Bedeutung der Kapitel „Vom Vortrage“, „Von der freien Fantasie“ u. a. — eine unvergleichliche Quelle zum Studium älterer Klaviermusik, namentlich der Manierenlehre, der Bauart und Verwendung der alten Tasteninstrumente, aller Einzelheiten und Sonderfälle der Generalbasslehre, von hohem Interesse auch durch gelegentliche Seitenblicke auf Theorie und Praxis der Kunst seines grossen Vaters, der zeitgenössischen französischen und italienischen Clavecinisten. So hatte sich sein von der Verlagshandlung in dankenswerter Weise ermöglichter, kritisch revidierter Neudruck in Auswahl bei dem raschen Aufblühen der Musikwissenschaft, der Seltenheit und Kostspieligkeit der alten Originalausgaben längst als notwendig herausgestellt, denn die immerhin etwas leichter zugängliche „modernisierte“ Neuausgabe des vielschreibenden Gustav Schilling konnte wissenschaftlich als eine böse Verballhornung nicht ernst genommen werden.

Bei der Veröffentlichung der vorliegenden Neuausgabe wurde nach folgenden Prinzipien verfahren: Der Wortlaut der Ausgabe 1759/62, dem ersten unveränderten, nur

---

*) In „C. Phil. Em. Bach und Wilh. Fried. Bach und deren Brüder“, Berlin 1868, Wilh. Müller, S. 91, ff.

**) Berlin 1860, 4. umgearbeitete Auflage vom Herausgeber dieses Buches, Leipzig 1905, C. F. Kahnt Nachfolger; daselbst ausführliche, auszugsweise Inhaltsangabe dieses Bachschen und der wichtigsten übrigen klavieristischen Schulwerke des 18. Jahrhunderts.

in den Druckfehlern verbesserten Neudruck, wurde dieser Neuausgabe zugrunde gelegt. Der Originaltext wurde hinsichtlich der Orthographie und Interpunktion streng gewahrt. Technisch oder in theoretischer Hinsicht vom heutigen Standpunkte aus veraltete oder für ihre Zeit nichts Neues sagende Kapitel erscheinen auszugsweise mitgeteilt. Die Einteilung nach Paragraphen wurde beibehalten, die Seitenzahlen des Originals zur leichteren Zitierung in eckige [ ] Klammern in den Text fortlaufend eingefügt. Alle durch die vom Originale abweichende Veränderung der Druckart, Schrift und der auszugsweisen Mitteilung mancher Kapitel sich ergebenden Veränderungen der Inhaltsangabe am Kopfe der Seiten und alle vom Herausgeber beigefügten Zusätze in Text und Anmerkungen wurden gleichfalls in eckige [ ] Klammern, die fortlaufenden Paragraphenziffern innerhalb der im Auszuge gegebenen Teile in Parenthesen ( ) eingeschlossen. Das im Original fehlende Inhaltsverzeichnis wurde vom Herausgeber neu angefertigt, die am Schlusse der Originalausgabe mitgeteilten Druckfehler stillschweigend im Text verbessert, die im Original auf 6 separaten Tafeln in Kupfer gestochenen Notenbeispiele zur Erhöhung der praktischen Brauchbarkeit des Buches in den Text an Ort und Stelle eingefügt, ebenso die als anmutige Beispiele des deutschen Rococo interessierenden Kopfleisten am Anfange der einzelnen grossen Teile originalgetreu reproduziert.

Dr. Walter Niemann.

Inhaltsübersicht.

(Vom Herausgeber zusammengestellt).

Erster Teil.

Seite

Einleitung 1

I. Hauptstück. Vom Fingersatz 9

II. Hauptstück. Von den Manieren 24

1. Abteilung. Von den Manieren überhaupt 24

2. Abteilung. Von den Vorschlägen 31

3. Abteilung. Von den Trillern 41

4. Abteilung. Von dem Doppelschlage 53

5. Abteilung. Von den Mordenten 65

6. Abteilung. Von dem Anschlage 69

7. Abteilung. Von den Schleifern 73

8. Abteilung. Von dem Schneller 77

9. Abteilung. Von den Verzierungen der Fermaten 78

III. Hauptstück. Vom Vortrage 80

Zweiter Teil.

Einleitung 1

1. Kapitel. Von den Intervallen und den Signaturen 9

2. Kapitel. Vom harmonischen Dreiklang 11

3. Kapitel. Vom Sextenaccord 12

4. Kapitel. Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange . . . 12

5. Kapitel. Von dem uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange . . . 12

6. Kapitel. Vom Sextquartenaccord 12

7. Kapitel. Vom Terzquartenaccord 12

8. Kapitel. Vom Sextquintenaccord 12

9. Kapitel. Vom Sekundenaccord 12

Seite

10. Kapitel. Vom Sekundquintenaccord 12
11. Kapitel. Vom Sekundquintquartenaccord 12
12. Kapitel. Vom Sekundterzaccord 13
13. Kapitel. Vom Septimenaccord 13
14. Kapitel. Vom Sextseptimenaccord 13
15. Kapitel. Vom Quartseptimenaccord 13
16. Kapitel. Vom Accord der grossen Septime 13
17. Kapitel. Vom Nonenaccord 13
18. Kapitel. Vom Sextnonenaccord 13
19. Kapitel. Vom Quartnonenaccord 13
20. Kapitel. Vom Septimennonenaccord 13
21. Kapitel. Vom Quintquartenaccord 13
22. Kapitel. Vom Einklange 13
23. Kapitel. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand . . 16
24. Kapitel. Vom Orgelpunkt 19
25. Kapitel. Von den Vorschlägen 22
26. Kapitel. Von rückenden Noten 44
27. Kapitel. Vom punktierten Anschlage 46
28. Kapitel. Vom punktierten Schleifer 56
29. Kapitel. Vom Vortrage 60
30. Kapitel. Von den Schlusskadenzen 72
31. Kapitel. Von den Fermaten 76
32. Kapitel. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements . . . 78
33. Kapitel. Von der Nachahmung 94
34. Kapitel. Von einigen Vorsichten bei der Begleitung 97
35. Kapitel. Von der Notwendigkeit der Bezifferung 99
36. Kapitel. Von durchgehenden Noten 101
37. Kapitel. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand 107
38. Kapitel. Vom Recitativ 110
39. Kapitel. Von den Wechselnoten 116
40. Kapitel. Vom Bassthema 117
41. Kapitel. Von der freien Fantasie 120

[illegible] Emanuel Bachs

[illegible] Versuch

[illegible] wahre Art

[illegible] zu spielen

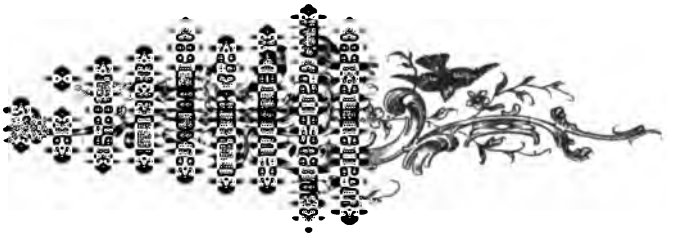
[illegible] Trompeln

[illegible] Stücken in sechs Sonaten

[illegible]

[illegible] Theil.

[illegible] des Auctoris.



[illegible] [1759].

[illegible] Ludewig Winter.

Vorrede.

[illegible] et, so vielen Schwürigkeiten ist dasselbe [illegible] ommenheit desselben wäre leichte daraus [illegible] es diejenigen Eigenschaften, die andere [illegible] vereinet; weil man eine vollständige [illegible] mehrere Instrumente erfordert werden, [illegible], und was dergleichen Vortheile mehr [illegible] nt, wie viele Forderungen an das Cla- [illegible] begnüget, dasjenige von einem Clavier- [illegible] dem Instrumentisten mit Recht fordern [illegible] Instrument gesetztes Stück den Regeln [illegible]? Man verlanget noch überdies, daß [illegible] Art machen soll; daß er einen aufge- [illegible] der Harmonie und Melodie aus dem [illegible] n mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen [illegible] Fehler übersetzen, alles ohne Unterscheid [illegible] sein Instrument eigentlich gesetzt seyn [illegible] Generalbasses in seiner völligen Gewalt [illegible] Verleugnung, bald mit vielen, bald mit [illegible] der Harmonie, bald galant, bald nach [illegible] nicht und bald sehr falsch bezieferten [illegible] albaß manchmahl aus Partituren von

vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärcken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr? Diesem soll nun noch mehrentheils auf einem fremden Instrumente Genüge geschehen, und siehet man gar nicht darauf, ob solches gut oder schlecht, ob solches im gehörigen Stande ist, oder nicht, wobey oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasien verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genugsam aufgeräumt ist oder nicht, und ohne ihm die dazu gehörige Disposition, entweder durch Darbietung eines tüchtigen Instruments zu verschaffen, oder ihm selbige zu erhalten.

Diese Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine Liebhaber. Man lässet sich durch die Schwürigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reitze die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzet. Es ist aber auch nicht jeder Liebhaber verbunden, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt so vielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.

Nur wäre es zu wünschen, daß die Unterweisung auf diesem Instrumente hin und wieder etwas verbessert, und das wahre Gute, welches, wie überhaupt in der Musick, also besonders auf dem Claviere noch bisher bey wenigen anzutreffen gewesen ist, dadurch allgemeiner würde. Die vortrefflichsten Meister in der Ausübung. denen man etwas Gutes abhören könnte, sind noch nicht in so grosser Anzahl zu finden, als man sich vielleicht einbilden dürfte. Das Abhören, eine Art erlaubten Diebstahls, aber ist in der Musick desto nothwendiger, da, wenn auch die Abgunst unter den Menschen nicht so groß wäre, viele Sachen aufstossen, die man kaum weisen, geschweige schreiben kan, und die man also vom blossen Hören erlernen muß.

Wenn ich hiemit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe: So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dasselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man allen diesen besonders ein Gnüge leisten soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern bereits vorlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen. Wer aber hierinnen das Seinige gethan hat, der hat schon sehr vieles auf dem Claviere gethan, und wird derselbe in den übrigen Aufgaben desselben desto bequemer fortzukommen, die Fähigkeit haben. Die Anforderungen die man vor allen andern Instrumenten vorzüglich an das Clavier machet, zeugen von der Vollkommenheit und dem weiten Umfange desselben, und aus der musikalischen Geschichte bemercket man, daß diejenigen, denen es gelungen, sich

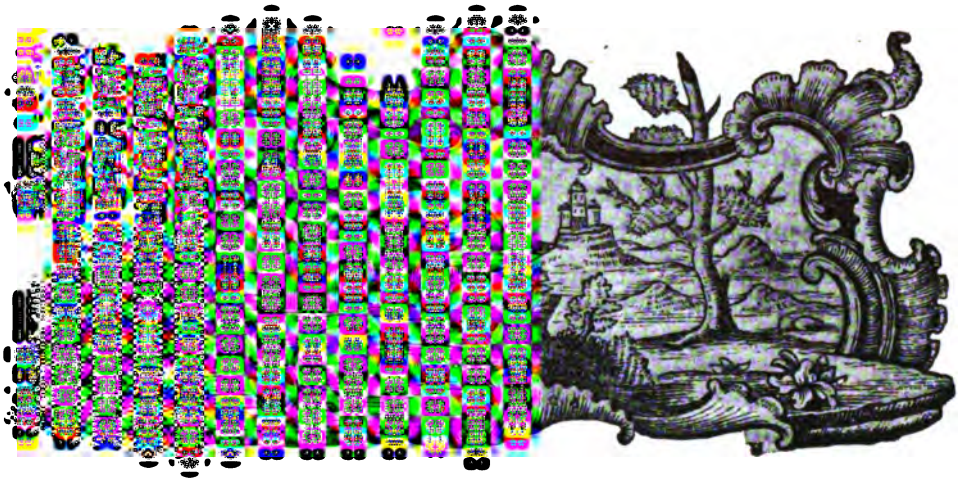
einen groſſen Nahmen in der muſikaliſchen Welt zu machen, dieſes Inſtrument mehrentheils vorzüglich ausgeübet haben.

Bey allem dieſen habe ich hauptſächlich meine Abſicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundſätzen der Kunſt angeführet haben. Liebhaber, die durch falſche Vorſchriften verhubelt worden, können ſich von ſelbſten nach meinen Lehrſätzen zurechte helfen, wenn ſie ſchon viel Muſick ſonſten geſpielt haben; Anfänger aber werden, vermittelſt derſelben, mit beſondrer Leichtigkeit in kurtzer Zeit dahin kommen, wo ſie kaum geglaubt hätten.

Diejenigen irren ſich, welche ein weitläuftiges Lehrgebäude von mir erwartet haben; ich habe mehr Danck zu verdienen geglaubt, wenn ich das ziemlich ſchwehre Clavier-Studium durch kurtze Lehrſätze, ſo viel möglich, leichte und angenehm machte.

Indem ich unterſchiedene Wahrheiten mehr als einmahl zu erwehnen genöthiget worden bin, theils wegen der Gelegenheit, welche ſolches erfordert hat, theils um das viele Nachſchlagen zu vermeiden, theils weil ich glaube, daß man gewiſſe Hauptſätze nicht zu oft einſchärfen kan: ſo hoffe ich dißfals eben ſo wohl bey meinen Leſern Vergebung zu erhalten, als deswegen, daß ſich vielleicht mancher durch die Wahrheit getroffen finden wird, ohne daß ich gleichwohl die geringſte Abſicht einer perſönlichen Beleidigung gehabt habe.

Sollte gegenwärtiges Werck bey vernünftigen Kennern einigen Beyfall finden: ſo würde ich dadurch angereitzet werden, daſſelbe mit der Zeit, vermittelſt einiger Beyträge, fortzuſetzen.



[illegible]ung.

[illegible] zu spielen, gehören hauptsächlich drey [illegible] den sind, daß eines ohne das andere [illegible] chte Finger-Setzung, die guten [illegible]

[illegible] ant sind, und folglich so oft dawider [illegible] Clavier-Spieler gehöret, welche nach [illegible] haben, verständigen Zuhörern, das [illegible] en. Man hat in ihrem Spielen das [illegible] gegen, an statt dessen lauter Gehacke, [illegible] dem alle andere Instrumente haben [illegible] rinnen zurück geblieben, und hat, an [illegible] vielen bunten Figuren sich abgeben [illegible] gefangen hat zu glauben, es würde [illegible] der sangbares auf dem Clavier spie- [illegible] den andern ziehen, noch einen Ton [illegible] ndern; man müsse dieses Instrument [illegible] dulden. So ungegründet und wider- [illegible] disse Zeichen sind sie doch der schlechten [illegible] cht, da man solchergestalt das Clavier [illegible] hält, und mancher dadurch abgeschreckt [illegible] selbst die Wissenschaft, welche schon [illegible] t noch mehr fallen werde, indem sie [illegible] uf uns gebracht worden ist.

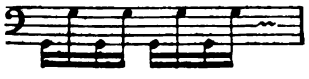
3. §. Auſſer den Fehlern wider oben angeführte drey Puncte, hat man den Scholaren eine falſche Haltung der Hände gewieſen, wenigſtens hat man ihnen ſolche nicht abgewöhnt; dadurch iſt ihnen folgends alle Möglichkeit abgeſchnitten worden, etwas Gutes heraus zu bringen, und man hat von den ſteifen und am Draht gezogenen Fingern ſchon auf das übrige ſchlieſſen können.

4. §. Jeder Lehr-Meiſter bey nahe, bringt ſeinen Schülern ſeine eigene Arbeiten auf, indem es heute zu Tage eine Schande zu ſeyn ſcheint, nichts ſelber ſetzen zu können. Dahero werden den Lehrlingen, andere gute Clavier-Sachen, woraus ſie was lernen könten, unter dem Vorwande, als ob ſie zu alt oder zu ſchwer wären, vorenthalten. Beſonders iſt man durch ein übles Vorurtheil wider die frantzöſiſchen Clavier-Sachen*) eingenommen, welche doch allezeit eine gute Schule für Clavier-Spieler geweſen ſind, indem dieſe Nation durch eine zuſammenhängende und propre Spiel-Art ſich beſonders vor andern unterſchieden hat. Alle nöthige Manieren ſind ausdrücklich dabey geſetzt, die linke Hand iſt nicht geſchont und an Bindungen fehlet es nicht. Dieſe aber [3] tragen zur Erlernung des wohl zuſammenhängenden Vortrages das Hauptſächlichſte bey. Der Lehr-Meiſter kan oft ſelbſt nicht mehr als ſein Machwerk ſpielen; ſeine verwöhnte und ungeſchickte Maſchine theilt ſeinen Gedanken das Steife mit; er kan nichts anders ſetzen, als was er bezwingen kan; mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen geſpielt werden müſſen; folglich ſehen wir daher eine groſſe Menge elender Arbeiten für das Clavier und verdorbener Schüler entſtehen.

5. §. Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeſchmackten Murkys**) und andern Gaſſen-Hauern, wobey die lincke Hand bloß zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer untüchtig gemachet wird, ohngeacht ſie vorzüglich auf eine vernünftige Art ſolte geübt werden, indem es um ſo viel ſchwerer hält, daß ſie mit der rechten, eine gleiche Geſchicklichkeit erlangen kan, je mehr dieſe bey allen übrigen Handlungen ihre Dienſte thun muß.

*) [d. h. die Kompoſitionen der franzöſiſchen Clavecinſten-Schule des 18. Jh. mit J. F. Dandrieu (1684—1740), F. d'Agincourt († 1758), und vor Allem L. C. Daquin (1694—1772) und J. Phil. Rameau (1683—1764), die dem großen François Couperin (1688—1733, 4 Bücher Pièces de clavecin 1713—1730), ihrem Gipfel, folgten und den „galanten", aus dem Lautenſtil hervorgegangenen, freiſtimmigen Klavierſtil ſchufen, dem ſich auch der Klavierkomponiſt Ph. Em. Bach beugte.]

**) [Murkys (Murkybäſſe) oder „Mourquis" wurden in der älteren Klaviermuſik aus fortgeſetzten Oktavbrechungen beſtehende Begleitungsfiguren



auch ganze Stücke über ſolchen unkünſtleriſchen Bäſſen genannt.]

6. §. Fängt endlich der Schüler durch Anhörung guter Muſiken an, einen etwas feinern Geſchmack zu kriegen, ſo eckelt ihm vor ſeinen vorgeſchriebenen Stücken, er glaubt alle Clavier-Sachen ſind von derſelben Art, folglich nimmt er ſeine Zuflucht beſonders zu Singe-Arien,*) welche, wenn ſie gut geſetzt ſind, und die Gelegenheit da iſt, ſolche von guten Meiſtern ſingen zu hören, zu Bildung eines guten Geſchmacks und zur Uebung des guten Vortrags geſchickt ſind, aber nicht zu Formirung der Finger.

7. §. Der Lehrmeiſter muß dieſen Arien Gewalt thun und ſie auf das Clavier ſetzen. Auſſer andern daraus entſtehenden Ungleichheiten leidet hier abermahls die lincke Hand, indem ſolche mehrentheils mit faulen oder gar Trommel-Bäſſen**) geſetzt ſind, welche zu ihrer Abſicht ſo ſeyn mußten, aber beym Clavierſpielen der lincken Hand mehr Schaden als Nutzen bringen. [4]

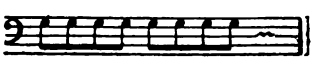
8. §. Nach allen dieſen verliert der Clavier-Spieler dieſen beſondern Vortheil, welchen kein anderer Muſikus hat, mit Leichtigkeit im Tacte feſte zu werden, und deſſen kleinſte Theilgen auf das genaueſte zu beſtimmen, indem in eigentlichen Clavier-Sachen ſo viele Rückungen, kleine Pauſen und kurtze Nachſchläge vorkommen, als in keinen andern Compoſitionen. Auf unſerm Inſtrumente fallen dieſe ſonſt ſchwere Tact-Theilgen zu erlernen beſonders leichte, weil eine Hand der andern zu Hülfe kommt; folglich entſteht hieraus unvermerckt eine Feſtigkeit im Tacte.

9. §. An ſtatt dieſer kriegt der Schüler durch oben angeführte Bäſſe eine ſteife lincke Hand, indem kaum zu glauben ſteht, was das geſchwinde Anſchlagen eines Tons ohne Abwechſelung der Finger, den Händen für Schaden thut. Mancher hat es ſchon mit ſeinem Nachtheil durch ein vieljähriges fleißiges General-Baßſpielen, erfahren, als bey welchem oft beyde Hände, beſonders aber die lincke, ſolche geſchwinde Noten durch beſtändige Verdoppelung des Grund-Tones vorzutragen haben. (***) [5]

---

*) [Man kannte im 17. und 18. Jh. auch Inſtrumental-Arien und ſprach von Spielarien und Geſangsarien, wenn ſie nur ausgeſprochen kantable Elemente aufwieſen.]

**) [Spöttiſche Bezeichnung für denſelben Ton zum Überdruß wiederholende unkünſtleriſche Baßbegleitungen wie



(***) Ich habe für nöthig gefunden denen zu Gefallen, welchen das Amt den General-Baß zu ſpielen aufgetragen iſt, meine Gedancken über die Art geſchwinde Noten auf einem Tone mit der lincken Hand abzufertigen, bey dieſer Gelegenheit zu eröfnen. Es iſt dieſes ſonſt die ſicherſte Gelegenheit, wodurch die beſten Hände verdorben und ſteif werden können, indem dergleichen Noten bey unſerer jetzigen Setz-Art ſehr gewöhnlich ſind. Es können ferner diejenigen durch dieſe Anmerckung ſich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der lincken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im

10. §. Bey dieſer Steife der lincken Hand, ſucht der Meiſter es bey der rechten wieder einzubringen, indem er ſeine Schüler beſonders die Adagio und rührendeſten Stellen, dem guten Geſchmack zu noch mehrerem Eckel, aufs reich-

---

General-Baſſe überhaupt bekannt genug iſt, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß die rechte Hand, in dieſem Falle ebenfalls nicht alle Noten anſchlägt. Die geſchwinden Noten auf einem Tone, von deren Schädlichkeit ich ſpreche, ſind die Acht-Theile in geſchwinder Zeit-Maaſſe, und in gemäßigter die Sechszehn-Theile. Ich ſetze ferner zum voraus, daß auſſer dem Claviere noch ein anderes Inſtrument den Baß mitſpielt. Iſt das Clavier alleine, ſo ſpielt man ſolche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechſelten Fingern. Es wird zwar auf dieſe Art, durch Hinweglaſſung der Octave, der Baß nicht allezeit durchdringend genug ſeyn, man muß aber dieſe kleine Unvollkommenheit andern gröſſern Uebeln vorziehen. Man thut alſo am beſten, man läßt von ſolchen Noten nach Beſchaffenheit der Zeit-Maaſſe und der Tact-Art, eine, drey, oder fünfe ohne Anſchlag durchgehen, und die anzuſchlagenden ſpielt man mit der Octave auch wohl bey fortissimo mit beyden vollen Händen, mit ſchweren Anſchlägen, etwas unterhalten, damit die Saiten genugſam zittern können, und ein Ton ſich mit dem andern wohl vereinige. Man kan allenfalls, um die Mitbegleitenden nicht zu verwirren, den erſten Tact, wie er geſchrieben ſtehet, ſpielen, und nachhero die Noten durchgehen laſſen. Sonſten hätte man, wenn ja jede Note auf dem Flügel ſolte und müſte gehöret werden, noch dieſes Mittel übrig, daß man in dieſem Falle durch einen mit beyden Händen abwechſelnden Anſchlag die vorgeſchriebene Bewegung hervor brächte; doch habe ich aus der Erfahrung, daß dieſe Art zu begleiten für die Mitſpielenden etwas verführeriſch iſt, weil die rechte Hand beſtändig zu ſpät kommt, und dieſes hat mich in meiner Meynung beſtärckt, daß das Clavier allezeit das Augenmerck des Tactes ſeyn und bleiben wird. So wenig unrecht, ja ſo nützlich die Art von Begleitung in gewiſſen Fällen iſt, wenn bey haltenden Noten, welche alle Stimmen haben, das Clavier die Tact-Theile durch den Anſchlag deutlich hören läſſet, ſo leichte kan man das Nöthige und Nützliche ſo wohl aus dem Durchgehenlaſſen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrucke aller Noten erweiſen. Dieſes letztere iſt ſchädlich; andere Inſtrumentiſten können dieſe Art Noten mit der Zunge und dem Gelencke heraus bringen; der Claviriſt allein muß mit dem gantzen ſteifen Arme dieſes Zittern hervorbringen, wenn er wegen Verdoppelung der Octave mit den Fingern nicht abwechſeln kan. Hierdurch wird die lincke Hand aus doppelter Urſache ſteif, und folglich unvermögend Paſſagien rund heraus zu bringen, erſtlich, weil alle Nerven in einer beſtändigen Steife erhalten werden, zweytens, weil die übrigen Finger nichts zu thun haben. Man verſuche es, und ſpiele einen mit Paſſagien verſehenen Baß, nachdem man ſich vorhero an Trommel-Bäſſen müde gepaukt hat, man wird mercken, daß die lincke Hand und der gantze Arm in einer ſolchen Müdigkeit, Drehnung und Steife ſich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar iſt. Solchergeſtalt iſt dieſes Tockiren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage ſehr viel ſolche Bäſſe zu ſehen kriegt, von denen manchmahl kaum einer wegen ſeiner Länge durchzudauren iſt. Bey allen Arten von Muſic ruhen bisweilen die andern Muſici, nur allein das Clavier iſt meiſtentheils ohne Ablöſung bisweilen drey, vier und noch mehrere Stunden durch in beſtändiger Arbeit. Geſetzt man wäre dieſer Arbeit gewachſen, ſo würde, auch der feſteſte Muſicus, durch eine gantz natürlich erfolgende Müdigkeit ſchläfrig und unvermerckt im Tacte ſchleppend werden. Er wird hierdurch aus dem Vermögen und der Luſt geſetzt [6] andere rührende Gedancken richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Bäſſe, welche oft ohne beſondern Ausdruck ſind, und wobey ſich nichts dencken läſſet, müde und verdrüßlich worden iſt. Dieſes ſchädliche Tockiren iſt ferner wider die

lichſte mit lieblichen [6] Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeiſter-Manieren, oft mit herausgeſtolperten und zur Unzeit angebrachten Laufern, wobey die Finger zuweilen den Koller zu kriegen ſcheinen, abgewechſelt. [7]

11. §. Bevor wir dieſen Fehlern durch gegründete Vorſchriften abzuhelfen ſuchen, müſſen wir noch etwas von dem Inſtrumente ſagen. Man hat auſſer vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt ſind, hauptſächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meiſten Beyfall erhalten haben.

Natur der Flügel ſo wohl, als der piano forte, beyde Inſtrumente verliehren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln ſpricht ſelten geſchwinde genug an. Die Frantzoſen, welche die Natur des Claviers ſehr gut wiſſen, und welchen wohl bekannt iſt, daß man auf ſelbigem etwas mehreres als ein blos Geklimper hervor bringen kan, pflegen zu dem Ende noch jetzo in ihren General-Bäſſen bey ſolchen Arten von Noten den Clavieriſten beſonders anzudeuten, daß er ſolche nicht alle anſchlagen darf. Auſſer dem kommt man durch langſame ſchwere, Anſchläge, dem in vielen Bäſſen durch Puncte oder Striche über die erſte Noth einer Figur angedeuteten Ausdrucke zur Hülffe. Es können ein Haufen Fälle vorkommen, wobey ein deutlicher und in beyden Händen gleicher Anſchlag nicht nur nützlich, ſondern auch höchſt nothwendig iſt. Das Clavier, welchem unſere Vorfahren ſchon die Anführung anvertrauten, iſt ſolchergeſtalt am beſten im Stande, nicht allein die übrigen Bäſſe ſondern auch die ganze Muſick in der nöthigen Gleichheit vom Tacte zu erhalten; dieſe Gleichheit kan auch dem beſten Muſico, ob er ſchon übrigens ſein Feuer in ſeiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung ſchwer werden. Da dieſes nun bey einem geſchehen kan; ſo iſt dieſe Vorſicht, wenn viele zuſammen muſiciren, um ſo viel nöthiger, jemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches heut zu Tage blos bey weitläuftigen Muſicken gebräuchlich iſt, vollkommen erſetzet wird. Der Ton des Flügels, welcher gantz recht von den Mitmuſicirenden umgeben ſtehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß ſogar zerſtreuete und weitläuftige Muſicken, bey welchen oft viele freywillige und mittelmäßige Muſici ſich befunden haben, blos durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden ſind. Steht der erſte Violiniſt folgends, wie es ſich gehört, nahe am Flügel ſo kan nicht leicht eine Unordnung einreiſſen. Bey Singe-Arien, worinnen das Zeit-Maas ſich ſchleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmen, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact-Schlag erfordern, haben die Sänger auf dieſe Art eine groſſe Erleichterung Dem Baſſe wird es ohnedem am leichteſten, die Gleichheit des Tactes zu erhalten, je weniger er gemeiniglich mit ſchweren und bunten Paſſagien beſchäftiget iſt, und je öfter dieſer Umſtand oft Gelegenheit giebt, daß man ein Stück feuriger anfängt als beſchlieſſet. Will jemand anfangen zu eylen oder zu ſchleppen, ſo kan er durchs Clavier am deutlichſten zu rechte gebracht werden, indem die andern wegen vieler Paſſagien oder Rückungen mit ſich ſelbſt genug beſchäftiget ſind; beſonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorſchlag des Tacts. Endlich kan auf dieſe Art, weil man durch das zu viele Geräuſche des Flügels an der genaueſten Wahrnehmung nicht verhindert wird, ſehr leicht das Zeit-Maas, wie es oft nöthig iſt, um etwas weniges geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel ſich befindenden Muſici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den mercklichſten Schlag des Tacts vor Augen.

Jene braucht man insgemein zu ſtarcken Muſicken, dieſe zum allein ſpielen. Die neuern Forte piano, wenn ſie dauerhaft und gut gearbeitet ſind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung beſonders und nicht ohne Schwierigkeit ausſtudiret werden muß. Sie thun gut beym allein ſpielen und bey einer nicht gar zu ſtarck beſetzten Muſic, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen ſchwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung*) und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anſchlage nach jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord iſt alſo das Inſtrument, worauf man einen Clavieriſten aufs genaueſte zu beurtheilen fähig iſt.

12. §. Zur Eigenſchaft eines guten Clavicords gehört: daß es auſſer einem guten nachſingenden ſchmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Taſten habe, welche ſich wenigſtens von dem groſſen C bis ins $\overline{\overline{e}}$ erſtrecken muß. Dieſes $\overline{\overline{e}}$ iſt deswegen nöthig, damit man manchesmal andere Sachen darauf probiren könne, indem die Componiſten gern ſo hoch ſetzen, weil andere Inſtru- [8] mente dieſes $\overline{\overline{e}}$ noch ſo ziemlich bequem haben können. Dieſe Taſten müſſen ein richtiges Gewichte in ſich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es ſowohl ziemlich angreifen als ſchmeicheln kan, und dadurch in den Stand geſetzet wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen. Verträget es dieſes nicht, ſo werden in einem Falle die Sayten überſchrieen und der Spieler kan ſeine Stärcke nicht brauchen; im andern Falle wird es entweder gar nicht oder unrein und undeutlich anſprechen.

13. §. Ein guter Flügel muß ebenfalls auſſer dem guten Ton und den

*) Dieſe kommt dadurch zu Stande, daß der Finger während der ganzen Geltung der Note auf der Taſte ſtehen bleibt und den Ton durch mehrmals wiederholten, gelinden, wiegenden Druck zu verſtärken ſucht. Der Nebenbezeichnung Balancement und Tremolo iſt's wohl zuzuſchreiben, daß Nägeli in ſeinen „Vorleſungen über Muſik", Stuttgart u. Tübingen 1826, J. G. Cotta, die Bebung ſpäter irrigerweiſe (S. 150) als „raſchen Tremulant," als ſchnelle Wiederholung eben desſelben Tones, als die Tonfigur, welche ſonſt der Violine eigen war und „Tremulant" oder „Rauſcher" hieß (!)" wie bei Czerny oder Moſcheles definierte. Dieſes Buch muß übrigens an dieſer Stelle nicht nur aus dieſem Grunde einmal erwähnt werden, weil es ſich (S. 133 ff.) mit ſeltener Ausführlichkeit und ſichtlicher Verehrung mit dem Komponiſten Ph. Em. Bach befaßt, der äſthetiſchen Seite ſeiner Kunſt, der Veränderungen im Klavierbau zu ſeiner Zeit eingehend gedenkt. Ja, indem er Bachs Werke mit Hebes Nektar und Uhlands Thee im Gegenſatz zum modernen Bier und den „genialiſchen Grobheiten" in der Muſik ſeiner eignen Zeit vergleicht, indem er die Sätze prägt: „So ſehr, ſo vielſeitig, ja ſo rieſenhaftig die Klavierkunſt ſeit Emanuel Bach vorgeſchritten, ſo bleibt doch dieß wahr: ſie hat ſich in ihrem Vorſchreiten auffallend vergröbert. Man will viel zu oft die Hände voll, die Ohren voll, übervoll haben, und ſieht ſo die Größe, die wirklich in der modernen Klaviermuſik vorhanden iſt, am unrechten Orte" — ſpielt er Em. Bach ziemlich durchſichtig gegen Beethoven aus.

gehörigen Taſten eine gleiche Befiederung haben; die Probe hiervon iſt, wenn man die kleinen Manieren nett und leicht heraus bringen kan, und wenn jeder Taſte gleich geſchwinde anſpricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom Daumen ihre Reihe überſtrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leichte und läppiſch ſeyn; die Taſten müſſen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerſtand haben und von dem Tangenten wieder aufgehoben werden. Hingegen muß er aber auch nicht zu ſchwer niederzudrücken ſeyn. Denen zu Gefallen, welche noch keine Inſtrumente von dieſer vorgeſchriebenen Weite beſitzen, habe ich meine Probe-Stücke ſo eingerichtet, daß ſie auf einem Inſtrumente von vier Octaven können geſpielet werden.

14. §. Beyde Arten von Inſtrumenten müſſen gut temperirt ſeyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und groſſen Tertien und gantzer Accorde, den meiſten Quinten beſonders ſo viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwantzig Ton-Arten gut brauchen kan. Durch [9] Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kan, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere ſo geſtimmt, ſo kan man ſie wegen der Ausübung mit Recht für die reinſte Inſtrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner geſtimmt aber nicht geſpielet werden. Auf dem Claviere ſpielet man aus allen vier und zwantzig Ton-Arten gleich rein und welches wohl zu mercken vollſtimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältniſſe die geringſte Unreinigkeit ſogleich entdecket. Durch dieſe neue Art zu temperiren ſind wir weiter gekommen als vor dem, obſchon die alte Temperatur ſo beſchaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jetzo bey vielen Inſtrumenten antrift. Bey manchem andern Muſico würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermercken, ohne einen Klang-Meſſer dabey nöthig zu haben, wenn man die hervorgebrachten melodiſchen Töne harmoniſch hören ſolte. Dieſe Melodie betrügt uns oft und läßt uns nicht eher ihre unreinen Töne verſpüren, bis dieſe Unreinigkeit ſo groß iſt, als kaum bey manchem ſchlechtgeſtimmten Claviere.

15. §. Jeder Clavieriſt ſoll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechſelnd ſpielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde ſpielen kan, wird ſolches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muß alſo das Clavicord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen. Spielt man beſtändig auf dem Clavicorde, ſo wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird alſo die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Inſtrumenten iſt, und welche alſo wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehöret werden müſſen, mit [10] Mühe heraus-

bringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielet werden, das kan unmöglich die Würkung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spielen auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeicheln, daß folglich die Kleinigkeiten, indem man nicht den hinlänglichen Druck zu Anschlagung des Tangenten auf dem Flügel giebt, nicht allezeit ansprechen werden. Man kan sogar mit der Zeit, wenn man blos auf einem Clavicorde spielt, die Stärcke aus den Fingern verliehren, die man vorhero hatte. Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen blos ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan, bleibt verborgen, so wunderbar es auch scheint, indem man glauben solte, alle Finger müsten auf einerley Flügel einerley Ton herausbringen. Man kann gar leicht die Probe machen, und zwey Personen, wovon der eine ein gutes Clavicord spielt, der andere aber blos ein Flügel-Spieler ist, auf diesem letztern Instrumente ein Stück mit einerley Manieren kurtz hinter einander spielen lassen, und hernach urtheilen, ob sie beyde einerley Würckung hervorgebracht haben.

16. §. — 25. §. S. 9—12 [giebt einen kurzen Lehrplan. (16) Nach dem Studium der Elementartheorie nimmt man die Fingersatzbeispiele, namentlich (17) die im Einklange, durch, dann (18) die Manieren, eine Aufgabe „woran man beynahe Zeit Lebens lernen kan", dann (19) die Probestücke, erst ohne, darauf mit Manieren, erst auf dem Clavichord, darauf auf dem Flügel. Gute Hülfsmittel bilden (20) ein nebenher gehendes Gesangsstudium und (21) Auswendigspielen im Finstern. (22—25) Folgt Näheres über die planmäßig vorgenommenen Bezeichnungen der angehängten Probestücke, Rechtfertigung über ihre zunehmende Schwierigkeit mit Zitierung Seb. Bachs: „Bei ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen."]

Das erste Hauptstück.

Von der Finger-Setzung.

1. §. Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermasser festgesetzt; bey dem Claviere aber scheint sie am willkührlichsten zu seyn, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, daß sie von jedem Finger niedergedruckt werden können.

2. §. Da nichts destoweniger nur eine Art des Gebrauchs der Finger bey dem Claviere gut ist, und wenige Fälle in Betrachtung der übrigen mehr als eine Applicatur erlauben; da jeder neue Gedanke bey nahe eine neue und eigne Finger-Setzung erfordert, welche oft durch die blosse Verbindung eines Gedancken mit den andern wieder verändert wird; da die Vollkommenheit des Claviers eine unerschöpfliche Menge von Möglichkeiten vorzüglich darbietet; da endlich der ächte Gebrauch der Finger bishero so unbekant gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrichen und verführerischen Wege haben irren müssen.

3. §. Dieser Irrthum ist um so viele beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat mercken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Fingersetzung sich mehrentheils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdecket. Man hat daher alles der Schwierigkeit des Instruments und der dafür gesetzten Stücke so gleich [14] zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und könne nicht anders seyn.

4. §. Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spiel-Art hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die gantze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmässiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den grösten Musicum im Spielen übertreffen

wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

5. §. Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedancke bey nahe seine eigene Finger-Setzung habe, folgt, daß die jetzige Art zu dencken, indem sie sich von der in vorigen Zeiten gar besonders unterscheidet, eine neue Applicatur eingeführt habe.

6. §. Unsere Vorfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistentheils vollstimmig. Wir werden aus der Folge ersehen, daß bey dergleichen Gedancken, indem man sie meistentheils nur auf eine Art heraus bringen kan, und sie nicht so gar viel Veränderungen haben, jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen ist, folglich sind sie nicht so verführerisch wie die melodischen Passagien, weil der Gebrauch der Finger bey diesen letztern viel willkührlicher ist, als bey jenen. Vor diesem war das Clavier nicht so temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Tonarten wie anjetzo und man hatte also auch nicht die Verschiedenheit von Passagien.

7. §. Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten gantz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich [15] fortkommen kan, da es noch eher vordem angieng. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunckt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will*). Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

8. §. Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, daß man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.

9. §. Es ist nöthig, bevor ich an die Lehre der Applicatur selbst gehe, vorhero gewisse Dinge zu erinnern, welche man theils vorhero wissen muß, theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden.

---

*) [S. Bach behielt zwar noch ältere Fingersatzgewohnheiten bei, z. B. aufwärts rechte Hand 2 über 3, 3 über 4 und 5, abwärts 3 über 2, 5 über 4 und 3, linke Hand aufwärts 3 über 2, 5 über 2 und 4, abwärts 4 über 5, 2 und 3 über 4, forderte aber bei der Tonleiter den Gebrauch des Daumens der rechten Hand aufwärts nach, abwärts vor den beiden Halbtönen (in der l. H. umgekehrt) und eine gleichmäßige Ausbildung und Unabhängigkeit aller Finger. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 645 ff.]

10. §. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne.

11. §. Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

12. §. Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. [16] Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nehmlich er entfernet die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Haupt-Finger, wie wir in der Folge sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Dahero kommt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, dahingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmahl thun kan, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte: man kan dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

13. §. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht in Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif werden um solche heraus zu bringen. Was kan man auf diese Art wohl besonders ausrichten? Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit [17] erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen muste, das spielt man durch seine Hülfe anjetzo rund, deutlich, mit gantz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

14. §. Es verstehet sich von selbst, daß bey Sprüngen und weiten Spannungen diese Schlappigkeit der Nerven und das Gebogene der Finger nicht beybehalten werden kan; selbst das Schnellen erfordert bisweilen auf einen

Augenblick eine Steiffe. Weil dieses aber die seltnesten Vorfälle sind, und welche die Natur von selbst lehret, so bleibt es in übrigen bey der im zwölften §. gemeldeten Vorschrift. Man gewöhne besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie, anstatt des Hin- und Her-Springens mit der gantzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontalschwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

15. §. Man stosse sich nicht daran, wenn manchmahl ein besonderer Gedancke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewißheit seinen Schülern zu weisen. Es können zuweilen zweifelhafte Fälle vorkommen, die man auch beym ersten Anblick mit den rechten Fingern spielen wird, ohngeachtet es Bedencklichkeiten setzen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mitspielen könne. Wir sehen hieraus erstlich, daß ohngeachtet [18] der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweytens, daß durch eine fleißige Uebung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bekümmern, in den Stand gesetzet wird, mit aller Freyheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu dencken.

16. §. Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

17. §. Die entgegene Lage der Finger an beyden Händen verbindet mich die Exempel über besondere Vorfälle, in zweyerley Bewegung anzuführen, um solche beyden Händen aus der Ursache, warum es hingesetzet worden ist, brauchbar zu machen. Dem ohngeacht habe ich die Exempel von einiger Erheblichkeit für beyde Hände beziffert, damit man zugleich solche mit beyden Händen üben könne. Man kan nicht zu viel Gelegenheit geben, diese schon oben in der Einleitung angepriesene Art von Uebung im Einklange anzuwenden. Jeder vorgezeichnete Schlüssel deutet an, für welche Hand die Ziffern gehören; stehen über, und unter den Noten zugleich Ziffern, so gehen allezeit, sey es was vor ein Schlüssel vorstehe, die obersten die rechte, und die untersten die lincke Hand an.

18. §. Nach diesen in der Natur gegründeten Vorschriften werde ich nunmehro zu der Lehre der Applicatur selbst schreiten. Ich werde sie auch auf die Natur gründen, weil diese Finger-Ordnung blos die beste ist, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

19. §. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleich-

sam den Gebrauch der Finger ab. Jene giebt uns [19] zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen. Nach dieser finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen und vor den andern vorstehen.

20. §. Ich werde nach der gewöhnlichen Art die Daumen mit der Ziffer 1, die kleinen mit 5, die Mittel-Finger mit 3, die Finger nächst dem Daumen mit 2 und die neben dem kleinen Finger mit 4 bezeichnen.

21. §. Die erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge durch ihren mehr gewöhnlichen als richtigen Nahmen der Halbentöne von den übrigen unterscheiden.

22. §. Aus der im 19. §. gedachten Abbildung folgt natürlicher Weise, daß diese halben Töne **eigentlich** für die 3 längsten Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren.

23. §. Die Verschiedenheit der Gedancken, vermöge welcher sie bald einbald mehrstimmig, bald gehend bald springend sind, verbindet mich von aller Art Exempel zu geben.

24. §. Die einstimmigen gehenden Gedancken werden nach ihrer Ton-Art beurtheilt, folglich muß ich bey der Abbildung derselben von allen vier und zwantzig Ton-Arten so wohl im Herauf- als Heruntergehen den Anfang machen. Hierauf werde ich die mehrstimmigen Gedancken durchgehen; diesen werden Exempel mit Spannungen und Sprüngen folgen, weil man sie leicht nach den mehrstimmigen Gedancken abmessen oder gar auf harmonische Zusammenklänge zurückführen kan; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wider die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülfs-Mitteln handeln; zuletzt werden die Probe-Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich [20] in verbundenen Gedancken von allerley Art mehr Nutzen zu stiften, und mehr Lust zu dem schweren Studio der Applicatur zu erregen geglaubt habe, als wenn ich durch Ueberhäuffung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläuftig worden wäre.

25. §. Die Abwechselung der Finger ist der hauptsächlichste Vorwurf der Applicatur. Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anschlagen; folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem **Untersetzen und Ueberschlagen.**

26. §. Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andern so zu biegen, als den Daumen, so beschäftiget sich dessen Biegsamkeit sammt seiner vorteilhaften Kürtze gantz allein mit dem Untersetzen an den Oertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen.

27. §. Das Ueberschlagen geschiehet von den andern Fingern und wird

dadurch erleichtert, indem ein gröſſerer Finger über einen kleineren oder den Daumen geſchlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern fehlen will. Dieſes Ueberſchlagen muß durch die Uebung auf eine geſchickte Art ohne Verſchränckung geſchehen.

28. §. Das Unterſetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberſchlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den zweyten des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen iſt verwerflich.

29. §. Den rechten Gebrauch dieſer zwey Hülfs-Mittel werden wir aus der Ordnung der Ton-Leitern aufs deutlichſte erſehen. Dieſes iſt der Haupt-Nutzen dieſer Vorſchrift. Bey gehenden Paſſagien durch die Ton-Leitern, welche ſich nicht eben ſo anfangen und endigen, wie ſie hier abgebildet ſind, verſtehet [21] es ſich von ſelbſten, daß man wegen der Folge die Finger ſo eintheilt, daß man juſt damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu ſeyn, denſelben Finger eben auf die Taſte zu ſetzen und keinen andern.

30. §. — 60. §. [S. 21—28 wendet der Verf. dieſe „neue“ Fingerſetzung auf alle Skalen an und erläutert ſie an zahlreichen Notenbeiſpielen, und zwar behandeln § 30—32 C-dur, § 33—34 A-moll, § 35—36 G-dur, § 37—38 E-moll, § 39—40 F-dur, § 41—42 D-moll, § 43 B-dur, § 44—45 G-moll, § 46—47 D-dur, § 48—49 H-moll, § 50—51 A-dur, § 52—53 Fis-moll, § 54—55 E-dur und Cis-moll, § 56 H-dur und Gis-moll, § 57 Fis-dur und Es-moll, § 58 Des (Cis-)dur und B-moll, § 59 As-dur und F-moll, § 60 Es-dur und C-moll.]

61. §. Wir ſehen aus der Vorſchrift dieſer Scalen, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton geſetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen eingeſetzt wird. Weil jede Scala ſieben Stuffen hat, und die Wiederholung jeder Scale, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich ſeyn muß, ſo mercke man, daß der Daumen gemeiniglich einmahl nach den zweyten darauf folgenden Fingern und das andre mahl nach allen dreyen eingeſetzt wird; beym Auffſteigen mit der rechten Hand und beym Abſteigen mit der lincken heißt dieſes **unterſetzen.** Uebt man ſich ſo lange, [29] bis der Daumen auf eine mechaniſche Art ſich von ſelbſt auf dieſe Weiſe am gehörigen Ort ein und unterſetzt; ſo hat man das meiſte in der Finger-Setzung gewonnen.

62. §. Wir ſehen ferner, daß das Ueberſchlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen und mit dem dritten Finger über den vierten geſchiehet. Wir werden in der Folge eine kleine Ausnahme finden, vermöge welcher mit gewiſſen Umſtänden erlaubet iſt, einmahl den vierten Finger über den kleinen zu ſchlagen; desgleichen werden wir bey Gelegenheit der Manieren einen Fall bemercken, worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu mercken, ein-

gesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. **Ueberschlagen** heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedruckt hat; bey dem **Einsetzen** hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.

63. §. Endlich sehen wir bey dieser Abbildung der Ton-Leitern, daß die, ohne, oder mit den wenigsten Versetzungs-Zeichen die meiste Veränderungen von Applicaturen erlauben, indem allda das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen angehet; und daß die übrigen nur einerley Abwechselung der Finger gestatten. Folglich sind die so genannten leichten Ton-Arten (weil ihre Applicatur so verschieden ist, und man beyde Hülfs-Mittel zur rechten Zeit gebrauchen lernen muß, ohne sie zu verwirren; weil es nöthig ist die einmahl erwählte Ordnung in der Folge beyzubehalten, und man also wohl zu merken hat, wo der Daumen eingesetzt worden,) viel verführerischer und schwerer als die so genannten schweren Ton-Arten, indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Uebung in [30] seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Nahmen der schweren nur aus der Ursache bey, weil entweder gar nicht, oder selten aus selbigen gespielt und gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde. Durch die wahre Lehre und Anwendung der Finger-Ordnung werden uns also diese schwere Ton-Arten eben so leichte, als groß die Schwierigkeit war, auf eine falsche Art, besonders ohne Daumen oder den rechten Gebrauch desselben in solchen fort zu kommen. Einer der gröSten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier und zwantzig Ton-Arten spielen kan, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben.

64. §. Das Untersetzen und Ueberschlagen als die Haupt-Hülfs-Mittel in der Abwechselung der Finger müssen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können. Deßwegen ist in den Ton-Arten mit keinen oder wenigen Versetzungs-Zeichen bey gewissen Fällen das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten und des zweyten über den Daumen besser und nützlicher, um alles mögliche Absetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und das Untersetzen des Daumens, weil selbiger bey vorkommenden halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter unten liegenden Tasten. Bey den Ton-Arten ohne Versetzungs-Zeichen geschiehet dieses Ueberschlagen ohne Gefahr des Stolperns hinter einander; bey den andern aber muß man wegen der halben Töne mehr Behutsamkeit brauchen.

65. §. Nach diesen Scalen und nach dem in selbigen befindlichen Gebrauch

der beyden Hülfsmittel werden alle einſtim- [31] mige gehende Gedancken beurtheilt. Von einigen hierbey beſonderen Fällen und Freyheiten wird zuletzt gehandelt werden.

66. §. — 75. §. [S. 31—34 behandeln den Fingerſatz bei Zweiklängen, bei (67) Sekunden, (68) gebrochenen Sekunden, (69) Terzen, (70) gebrochenen Terzen, (71) einfachen und gebrochenen Quarten, (72) Quinten und Sexten, (73—75) Septimen und Oktaven.]

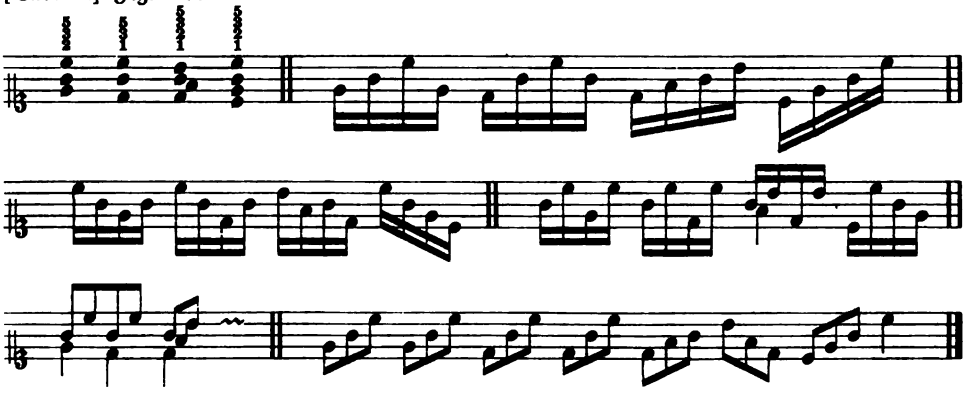
76. §. — 78. §. [S. 34—45 behandeln den Fingerſatz bei Dreiklängen im Umfang einer (76) Quarte, (77) Quinte und (78) Sexte.]

79. §. [S. 35 behandeln den Fingerſatz bei Vierklängen.]

80. §. — 81. §. [S. 36 regeln den Gebrauch des vierten und fünften Fingers für die auf einen bzw. zwei Halbtöne fallenden Außenſtimmen im heutigen Sinne.]

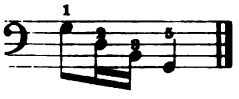
82. §. Da man alle Brechungen und ſpringende Gedancken, ſo viel als es ſeyn kan, auf dieſe mehrſtimmige Anſchläge zurück führet, ſo folgt hieraus, daß ſie auch nach unſerer vorgeſchriebenen Finger-Setzung geſpielt und zugleich nach den darbey angemerckten Umſtänden beurtheilet werden müſſen. Die aus dem [37] bey Fig. LV. angezeigten Exempel heraus gezogenen Gedancken werden meinen Leſern meine Meinung noch deutlicher machen.

[Tab. II.] Fig. LV.



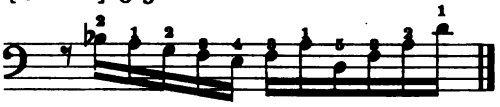
83. §. Der gute Vortrag, ſowohl als das vorhergegangene, erfordern bisweilen eine kleine Aenderung der Finger bey dieſen Brechungen. Beſonders findet man zuweilen bey gewiſſen von oben herunter gebrochenen Accorden den dritten Finger bequemer als den vierten, ohngeachtet dieſer letztere natürlicher bey denſelben Accorden, wann ſie auf einmahl angeſchlagen werden, eingeſetzt wird (1).

[Tab. II.] Fig. 1.



Wegen des guten Vortrags kan man oft von einem schwächern Finger den Grad der Deutlichkeit nicht erwarten, welchen man von einem stärckern gar leicht erhält, weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben linckhändige keinen geringen Vortheil auf unserm Instrumente. Bey dem (2)

[Tab. II.] Fig. 2.



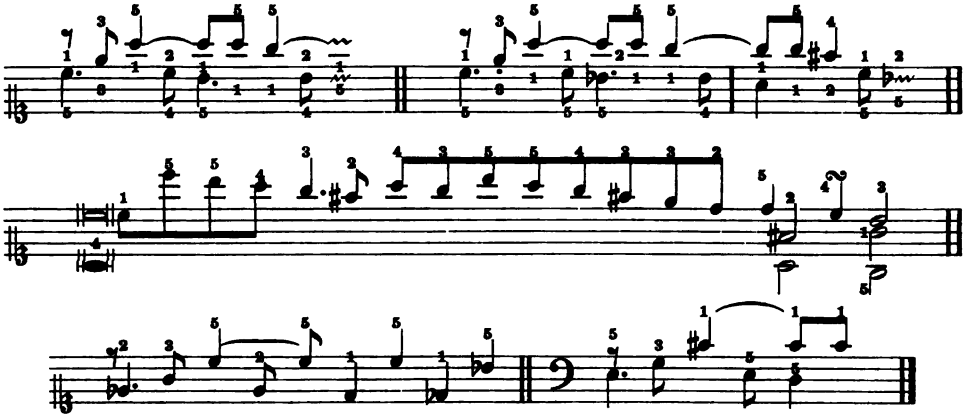
Exempel hat man die Tertie wegen des vorhergegangenen f, mit dem dritten Finger genommen.

84. §. Da wir aus allem bisher angeführten ersehen haben, daß vor allen andern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedancken von besonderer Erheblichkeit sey; so ist der Schade um so viel gröſſer den einige, und zwar in unsern jetzigen Tagen, auswärts heraus gekommenen Anweisungen zum Clavier-Spielen ausser andern falschen Sätzen besonders wegen dieses Puncts anrichten. Einer läßt den Gebrauch des Daumens gar weg; ein anderer geht desto unfreundlicher mit seinen Schülern um, er fordert nicht allein von ihnen, daß sie alle Finger ohne Unterschied und ohne die gehörige Ordnung auf allen Tasten herum klettern lassen, sie sollen so gar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Absätze [38] und Verschrenckung der Finger fortkommen: des andern Scholaren werden ohne Noth und Nutzen strapazirt, besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, indem sie so gar in den Ton-Arten mit den meisten Versetzungs-Zeichen ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdrehen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden, folglich fällt alle Gelassenheit, alle Schlappigkeit der Nerven weg, und die Finger werden steif.

85. §. Je verführischer die Finger-Setzung bey den einstimmigen und gehenden Gedancken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muß also hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonsten. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechselung, das Steigen des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülfs-Mittel, wovon wir hernach handeln

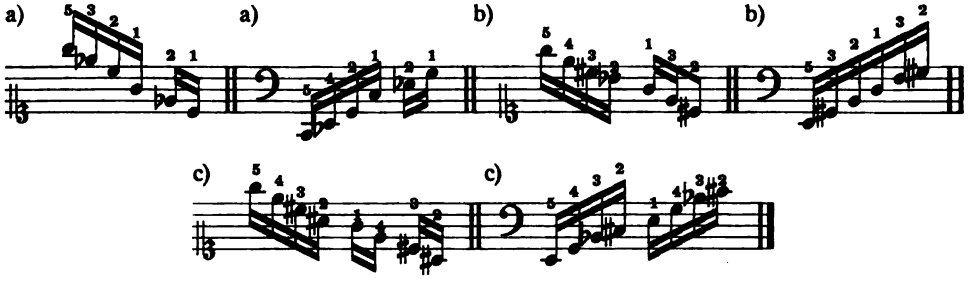
werden, kan man ohne Bedencken brauchen. Da man alſo nicht leicht bey dieſen Bedingungen irren kan, ſo mögen die wenigen Exempel bey Fig. LVI. hinlänglich ſeyn.

[Tab. II.] Fig. LVI.



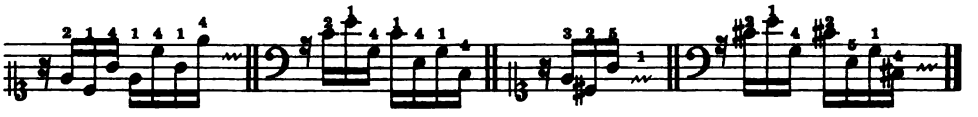
86. §. Ich mache den Anfang bey Anführung einiger beſonderer Exempel, unter Fig. LVII.

[Tab. II.] Fig. LVII.



bey (a) das Ueberſchlagen des zweyten, bey (b) des dritten und bey (c) des vierten Fingers über den Daumen in Sprüngen zu zeigen. Bey Fig. LVIII.

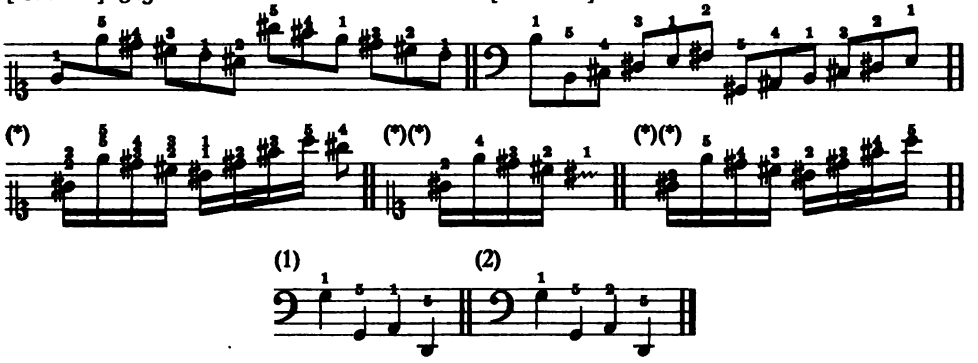
[Tab. II.] Fig. LVIII.



ſehen wir das Einſetzen des Daumens in ſpringenden Paſſagien; man mercke hier, daß allezeit nach dem Daumen der vierte Finger, und nach dem zweyten der kleine eingeſetzet wird. [39]

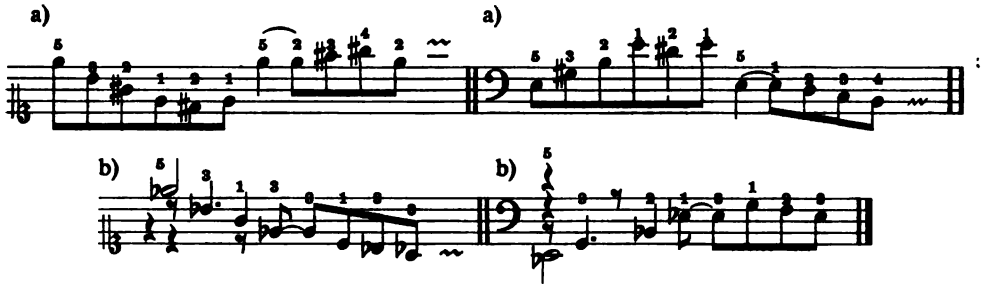
87. §. Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur ist das Auslassen gewisser Finger wegen der Folge. Die unter Fig. LIX. befindlichen Exempel zeigen dieses deutlich, unter welchen das mit (*) auf Tab. III. bezeichnete beweiset, daß dieses Auslassen natürlicher sey, als die bey (*) (*) befindlichen Spannungen. In den Bässen kömmt diese Nothwendigkeit besonders oft vor. Die natürliche Biegsamkeit des Daumens macht das bey (1) befindliche Exempel, allwo drey Finger ausgelassen werden, bequemer, als das bey (2), wo nur zwey Finger wegbleiben.

[Tab. II.] Fig. LIX. [Tab. III.]



88. §. Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweiset, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmahl angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge so wohl Tab. III. Fig. LX. (a)

[Tab. III.] Fig. LX.

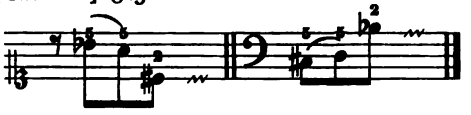


als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander oft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülfs-

Mittel so gar leicht nicht ist, geschickt zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen aufferordentlichen Hülfs-Mitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als bis entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müste eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht **Couperin**, so gründlich derselbe sonsten ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers*). Ohne [40] Zweifel war der rechte Gebrauch des Daumens damals noch nicht völlig bekannt; man siehet dieses aus einigen von ihm bezifferten Exempeln, allwo er besonders bey Bindungen so verfährt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fort zu gehen, welches beydes leichter ist als dieses Hülfs-Mittel. Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Hertz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben.

89. §. Dahero muß man zuweilen erlauben, mit einem Finger, auch bey gehenden Noten, fortzugehen. Am öfftersten und leichtesten geschiehet dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleifung aus, Fig. LXI.

[Tab. III.] Fig. LXI.



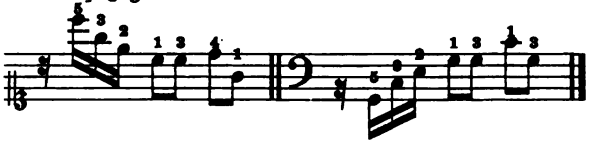
Da dieses Herabgleiten sehr leichte fällt, so kan es auch ausser dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Masse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens mercke man besonders hierbey an, daß das Fortsetzen in gewissen Fällen eben so geschickt ist, gestossene Noten heraus zu bringen als geschleifte. Von der ersten Art finden wir bald zu Anfange des Probe-Stücks aus dem fis moll, und von der andern Art bey Fig. LVI. Tab. II. Exempel. Uebrigens haben wir aus dem vorigen §. gehört, daß dieses Fortsetzen natürlicher sey, zumahl bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

*) [In Couperins Klavierschule „L'art de toucher le clavecin", Paris 1717, dem ersten eigentlichen Lehrbuche des Klavierspiels. Dieser stumme Fingerwechsel auf einer Taste ist für Couperin gleich dem häufigeren Gebrauch des 5. Fingers beider Hände charakteristisch.]

90. §. Wenn ein Ton öfter als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern [41] nicht abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu nur zwey Finger auf einmal. Der kleine ist hierzu der ungeschickteste, weil ihm wegen seiner Schwäche das Schnellen, welches hierzu erfordert wird, schwer fällt. Dieses **Schnellen** entsteht dadurch, indem jeder Finger so hurtig als möglich von der Taste abgleiten muß, damit jedes Einsetzen deutlich gehört werden könne. Auf dem Clavicorde bringt man am leichtesten diese Art von Passagien heraus.

91. §. Bey etwas langsamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kan man diesen besondern Vortheil sich zu Nutzen machen, daß man das letzte mahl denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Ein Exempel hiervon findet man bey Fig. LXII.

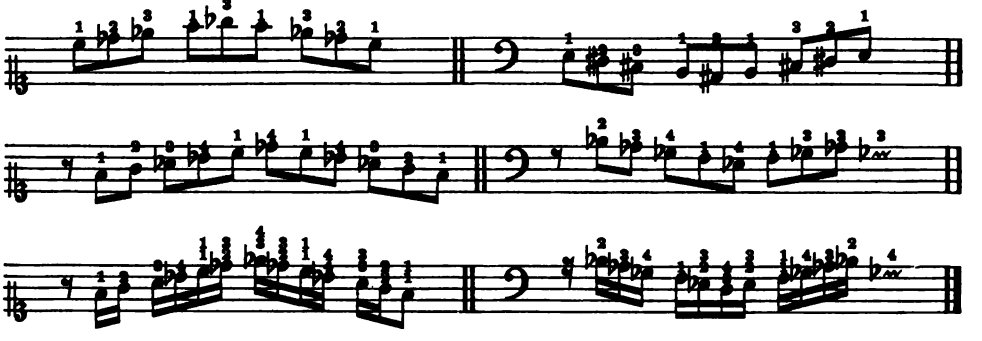
[Tab. III.] Fig. LXII.



Dieser Umstand ereignet sich besonders bey der lincken Hand oft.

92. §. Wenn in denen Ton-Arten mit vielen halben Tönen Passagien vorkommen, welche nicht von der Weite seyn, daß nach untersetztem Daumen der gewöhnliche Finger, wegen der sonst ordentlich darauf folgenden Töne, muß gesetzt werden, so nimmt man nach dem Daumen den Finger, welcher vor dem Daumen da war. Die Ursache hiervon ist diese, weil man hierdurch die Hand in einer Lage behält, anstatt daß es unbequem fallen würde, wegen eines geschwinde vorbey gehenden Tones die gantze Hand zu rücken. Diese Regel gilt nur so lange, als blos **ein Ton** nach Einsetzung des Daumens darauf folgt; folgen aber **zwey**, so braucht man die Finger in ihrer gehörigen Ordnung. Von beyderley Art finden wir Exempel unter Fig. LXIII.

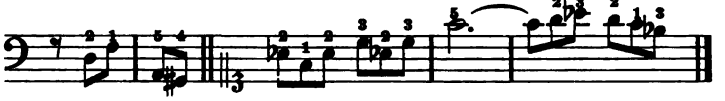
[Tab. III.] Fig. LXIII.



Einige brauchen diese Art von Applicatur bey Passagien, wo noch zwey Töne nach dem Daumen folgen, welche ganz oben über den beyden letzten Exempel stehet; sie ist nicht eben unrecht, ich glaube [42] aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kan.

93. §. In den Probe-Stücken finden sich ein paar Stellen, wo wider die gegebene Regel, in einer einzeln Stimme der kleine Finger gebraucht wird an einem Orte, wo die Weite der Passagie nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagien findet sich bey Fig. LXIV.

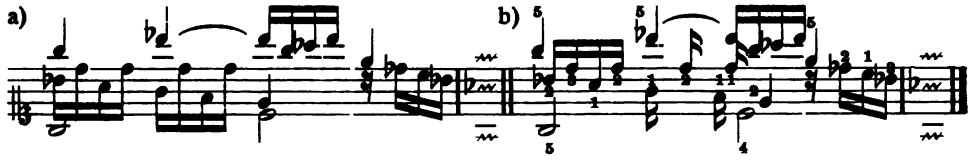
[Tab. III.] Fig. LXIV.



Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maaß der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueberschlagen nicht anders gebrauchen, als wenn der vierte längere Finger über den auf eine der untersten Tasten liegenden kleinen, auf einen halben Ton ziemlich bequem durch eine kleine Wendung der Hand klettern kan, und dieses muß nur einmal und nicht öfter hinter einander geschehen. Der andere Fall ist ein Zeichen der nöthigen Zusammenziehung der Hand und wird durch die Haltung erleichtert; ausserdem aber ist diese Art von Applicatur falsch. Da die Zeit-Maaß des ganzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einsetzung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammenziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfalls etwas weniges nach der rechten Seite gewendet. Das Einsetzen in eben demselben Stücke auf einer kürtzern Note vor einer Manier, hat nicht vermieden werden können, oder man hätte einen ungewissen Sprung wagen müssen. Wir werden dieses aus der Erklärung dieser Manier deutlicher begreifen.

94. §. In Stücken von drey und mehrern Stimmen, wo jede Stimme ihren ausdrücklichen Gesang behält, ereignen sich dann und wann Fälle, wo beyde Hände abwechseln müssen, wenn die Gattung der Noten genau beobachtet werden soll, obgleich nach dem Noten-Plane der Gang nur einer Hand allein zu gehören scheinet. Fig. LXV. [43].

[Tab. III.] Fig. LXV.



95. §. [S. 43 verweist auf das Übungsbeispiel Fig. LXVI. für Untersetzen, Überschlagen bei lauter gehenden Noten oder eingemischten Sprüngen und den Gebrauch des kleinen Fingers].

96. §. [S. 43 verweist auf die Probestücke. Noten für die rechte Hand nach oben, für die linke nach unten geschwänzt. Nicht geschwänzte Noten der Mittelstimmen sind bezügl. Geltung und Wert nach der Einteilung andrer mit ihnen angeschlagener Mittel- oder Grundstimmen-Noten zu beurteilen. Zur Erleichterung für die Anfänger wurde Notengeltung und Stimmgang nicht ausdrücklich wie sonst üblich angedeutet, jeder Kenner wird aber — namentlich im D-dur und As-dur Stück — beides leicht erkennen können].

97. §. Man findet unter gedachten Probe-Stücken eines, wo die Hände überschlagen werden müssen. Ich habe auch diese natürliche Hexerei nicht vorbey gehen wollen, welche seit kurtzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch [44] die Vorzeichnung des Schlüssels habe ich hierbey jeder Hand das ihrige angewiesen; ausserdem pflegt man auch durch hinzugefügte Wörter dieses zu thun. Man findet oft dergleichen Stücke, wo der Urheber davon ohne Noth dieses Ueberschlagen der Hände haben will. Man ist alsdenn hieran nicht gebunden, sondern ziehet den natürlichen Gebrauch der Hände dieser Gauckeley vor. Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommner macht, und hierdurch gute neue Gedancken heraus gebracht werden können. Nur müssen sie so beschaffen seyn, daß sie ohne Ueberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstümmelt, bald gar zerrissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher blos Unverständige blenden kan; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Ueberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohnheit, welche bald überwunden ist, gar nichts schweres in sich hat, ob wir schon aus der Erfahrung wissen, daß sehr gute und auch schwere Sachen auf diese Art gesetzt worden sind.

98. §. — 99. §. [S. 44 bemerkt, daß (98) der Fingersatz bei den Manieren im folgenden Hauptstück abgehandelt werde, daß manchmal die Fingersatzziffern bei einigen, durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren weggeblieben seien, da man sie von der folgenden, bezifferten Hauptnote aus bestimmen könne und verweist (99) auf die angehängten Probestücke].

Zweytes Hauptstück.

Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

1. §. Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrift. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.

2. §. So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schade, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringet.

3. §. Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich [46] beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.

4. §. Auch hierinnen muß man den Frantzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsres Instruments in Deutschland haben dasselbe, wiewohl nicht mit solchem Ueberfluß, gethan, und wer weiß, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, daß die Frantzosen anjetzo nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen

Zierrath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken*).

5. §. Wir sehen hieraus, daß man lernen müsse, die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen.

6. §. Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwey Classen abtheilen. Zu der ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurtzen Noten bestehen**).

7. §. Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musik besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworfen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrift, und da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas weniges am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber blos mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, indem sie mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spielens gehört haben [47] und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden. Ich werde diesen bekannten Manieren einige neue beyfügen; ich werde

*) [Daß die Sitte, die Manieren bis auf Beibehaltung einiger ganz wenigen und elementaren durch völliges Ausschreiben mit gewöhnlichen Noten nach ihrem wahren Werte derselben dem Blicke leichter zu verdeutlichen, gegen Ende des 18. Jhs. allgemein eingebürgert war, bezeugt Milchmeyer (a. a. O., S. 37) ausdrücklich, sowie er auch sagt, daß auch unser Geschmack in sehr vielen Stücken seit 20 Jahren sich verbessert hat.]

**) [Die von den französischen Clavecinisten stammenden Manieren der ersten Klasse nannte man wesentliche Manieren (Seit Marpurg, Anleitung z. Klavierspielen 1755: Spielmanieren), die der zweiten willkürliche Manieren (seit Marpurg, a. a. O.: Setzmanieren). Die Heimat der letzteren ist Italien; sie sind nach Marpurgs Definition: „nichts anders als eine Verbindung einer oder mehrer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie; sind sie in der Harmonie enthalten, so heißen sie harmonische Nebennoten, wo nicht, Wechsel- oder durchgehende Noten", während man die Spielmanieren zum Unterschied von ihnen wesentliche Manieren nennt, „weil sie in jedem Stücke gebraucht werden". Die wichtigste Quelle zum Studium der willkürlichen Manieren, deren Anwendung zur stilvollen Interpretation älterer Klaviermusik unerläßlich ist, deren Praxis uns aber seit etwa 1800 abhanden kam, bildet Marpurgs obenerwähntes Werk, daneben Quantz' Flöten- und Leop. Mozarts Violinschule. In 5 Klassen eingeordnet, zerfallen sie in Schwärmer, und zwar einfache und springende mit mehreren Unterarten als „schwebenden" Manieren, in „laufende Figuren" (stufenweise auf- und abwärts), rollende Figuren (die Noten gehen nicht gerade fort, sondern man weicht von einer auf die andere beständig zurück; Abarten: Walze, Groppo, Halbzirkel), „springende Figuren" (akkordische Brechungen) und „vermischte Manieren" (Vermischungen aller vorigen als Passagen, Gänge, Wendungen usw.) Auszugsweise Mitteilung derselben in Ad. Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels", 4. Aufl. v. Herausg. dieses Buches, Leipzig, 1905, C. F. Kahnt Nchfr.]

sie erklären und ihnen so viel möglich ihren Sitz bestimmen; ich werde der Bequemlichkeit wegen ihre Finger-Setzung, in so weit sie merckwürdig ist, so wohl als die Art sie vorzutragen, gleich darbey mit anführen; ich werde durch Exempel das, was man nicht allezeit mit aller Gewißheit sagen kan, erläutern; ich werde von einigen falschen oder wenigstens undeutlichen Zeichen, damit man sie von den rechten unterscheiden lerne, ingleichen von verwerflichen Manieren das nöthige erwehnen; ich werde zuletzt meine Leser auf die Probe-Stücke verweisen, und hoffe durch alles dieses das hier und da eingewurtzelte falsche Vorurtheil, von der Nothwendigkeit der überhäuften bunten Noten bey dem Clavier-Spielen, ziemlich aus dem Wege zu räumen.

8. §. Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzet, frey, ausser unsern Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte*) des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbsten begreifen daß zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen paßiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpfet, und folglich die Aufmercksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß. In diesem Puncte behalte man ohne Bedencken den Unterschied zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit [48] wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielet, eben gesungen werden könne oder nicht.

9. §. Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan. Viele Noten, in-

*) [Die „Affektenlehre", d. h. die Bestimmung des Vortrags hinsichtlich des Tempo, der Dynamik usw. aus dem geistigen Charakter der Komposition heraus, ist das Fundament einer richtigen Auffassung und Interpretation älterer Musik. Die Beherrschung dieser erzieherischen, heute leider ganz abhanden gekommenen Kunst wurde damals als selbstverständlich angesehen und deshalb mit Vortrags-, Nuancierungs-, Tempo- usw. Bezeichnungen aufs alleräußerste gespart. Vgl. Leop. Mozarts Violinschule, S. 258: „Man muß nicht nur alles Angemerkte und Vorgeschriebene genau beobachten . . sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affekt setzen, der auszudrücken ist usw." Noch J. P. Milchmeyers „Die wahre Art das Pianoforte-Forte zu spielen", Dresden 1797, ja noch A. E. Müllers Klavier- und Fortepianoschule Jena 1804 stellen die selbstverständliche Beobachtung der Affektenlehre als Fundament des guten Vortrags hin.]

dem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben; viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfalls nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widrigenfalls würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.

10. §. Wir werden aus der Folge ersehen, daß mancher Fall mehr als eine Art von Manieren erlaubet; hier brauche man den Vortheil der Veränderung; man bringe bald eine schmeichelnde bald eine schimmernde Manier an, oder man trage zur Abwechselung manchmal die Noten, in so ferne sie es erlauben, gantz schlecht, ohne Manier, doch nach den Regeln des guten Vortrags, wovon in dem folgenden Hauptstücke gehandelt werden wird, und nach dem wahren Affect vor.

11. §. Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen, indem jeder Componist bey seinen Erfindungen, ohne daß er dem guten Geschmacke Gewalt thut, die Freyheit hat, an den meisten Oertern eine ihm beliebige Manier darbey zu setzen. Wir begnügen uns, durch einige fest bestimmte Sätze und Exempel, wenigstens durch Anführung der Unmöglichkeit einer anzubringenden Manier unsere Leser hierinnen zu unterrichten; [49] und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kan, so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.

12. §. Indem ich mich in dieser schweren Sache, noch zur Zeit keines Vorgängers, welcher mir diese schlüpfrige Bahn gebrochen hätte, zu erinnern weiß: so wird mir niemand verüblen können, wenn ich glaube, daß, ohngeacht gewisser fest gesetzten Fälle, dennoch vielleicht eine Möglichkeit zur Ausnahme vorhanden seyn kan.

13. §. Deswegen ist nöthig, weil bey dieser Materie, um sie mit Vernunft zu gebrauchen, viele Kleinigkeiten in acht zu nehmen sind, daß man, so viel als möglich, durch fleißige Anhörung guter Musicken sein Gehör übe, und vor allen Dingen, um vieles desto besser zu verstehen, die Wissenschaft des General-Basses besitze. Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem bloßen Glücke zuzuschreiben hat. Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Baß den Exempeln beyfügen.

14. §. Ohngeachtet die Sänger so wohl als andere Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, eben so wenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Clavieristen, so haben doch die letztern

ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

15. §. Da man dieser löblichen Vorsicht nicht gefolget ist, und im Gegentheil durch wenige Zeichen alles andeuten wollen, so wird den übrigen die Lehre von den Manieren nicht nur viel [50] saurer als den Clavier-Spielern, sondern man hat auch aus der Erfahrung, daß dadurch viele undeutliche ja falsche Zeichen entstanden sind, welche noch jetzo zuweilen verursachen, daß viele Sachen nicht gehörig ausgeführet werden. Zum Exempel der Mordent ist in der Musick eine nöthige und bekannte Manier, indessen kennen wenige, ausser die Clavieristen, dessen Zeichen. Ich weiß daß dadurch oft eine Stelle in einem Stücke verdorben worden ist. Diese Stelle muste, wenn sie nicht unschmackhaft klingen sollte, mit einem langen Mordenten heraus gebracht werden, welchen niemand ohne Andeutung würde errathen haben. Die Nothwendigkeit dieses nur bey dem Claviere bekannte Zeichen darzu zu setzen, weil man kein anderes hat, verursachte, daß man es mit dem Zeichen eines Trillers verwechselte. Wir werden in der Folge aus der grossen Verschiedenheit dieser zwey Manieren ersehen, wie unangenehm die Würckung hiervon gewesen sey.

16. §. Da die Frantzosen sorgfältig in Beysetzung der Zeichen ihrer Manieren sind, so folgt hieraus, gleichwie man sich leider bishero überhaupt von ihren Sachen und ihrer guten Art das Clavier zu spielen entfernt, daß man auch dadurch zugleich von der genauen Andeutung der Manieren dergestalt abgewichen ist, daß diese sonst so bekannten Zeichen jetzo auch bey den Clavier-Sachen schon angefangen, fremde Dinge zu seyn.

17. §. Die in denen Manieren steckende Noten richten sich wegen der Versetzungs-Zeichen nach der Vorzeichnung bey dem Schlüssel. Dem ohngeacht werden wir in der Folge sehen, daß bald die vorhergehenden, bald die nachfolgenden Noten und überhaupt die Ausweichungen eines Gesanges in eine andere Tonart hierinnen eine Ausnahme oft zu machen pflegen, welche ein geübtes Ohr bald zu entdecken weiß. [51].

18. §. Damit man aber auch denen deswegen sich ereignenden Schwierigkeiten vorkommen möge, so habe ich für nöthig gefunden, die Art beyzubehalten, vermöge welcher bey allen Manieren die Versetzungs-Zeichen zugleich mit angedeutet werden. Man wird sie in denen Probe-Stücken bald einzeln bald doppelt, wo es nöthig gewesen ist, antreffen.

19. §. Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stückes. Man mercke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränckt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, wobey sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der

Geltung der Note oder aus der Zeit-Maasse des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muß also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; Im Gegentheil muß man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschiehet hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringet.

20. §. Ohngeachtet wir in der Folge sehen werden, daß man zuweilen mit Fleiß eine Manier über einer langen Note anbringet, welche die Währung dieser Note nicht völlig ausfüllt, so muß man dennoch hierbey die letzte Note einer solchen Manier nicht eher aufheben, als bis die folgende kömmt, indem der Endzweck aller Manieren hauptsächlich dahin gerichtet seyn muß, die Noten zusammen zu hängen.

21. §. Wir sehen also, daß die Manieren mehr bey langsamer und mäßiger als geschwinder Zeit-Maaß, mehr bey langen als kurtzen Noten gebraucht werden. [52].

22. §. Was wegen der Geltung der Noten so wohl bey den Zeichen als auch kleinen Nötgen zu bemercken ist, werde ich allezeit bey der Erklärung derselben anführen. Ausserdem findet man die letztern nach ihrer wahren Geltung in den Probe-Stücken ausgedrückt.

23. §. Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerckung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird, und je weniger ich habe verhindern können, daß zuweilen bey den gehäuften Zeichen der Finger-Setzung, der Manieren und des Vortrags, der Raum bey den Probe-Stücken erfordert hat, daß einige kleine Nötgen von ihrer Hauptnote, wozu sie gehören, haben müssen abgerissen werden.

24. §. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.

25. §. Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die Italiänische gute Sing-Art ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den Frantzösischen Manieren allein auskommen kan; so habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zusammen tragen müssen. Ich habe ihnen einige neue beygefügt: Ich glaube auch, daß bey dem Claviere so wohl als andern Instrumenten die Spiel-Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des

Französischen Geschmacks mit dem [53] Schmeichelhaften der Welschen Sing-Art zu vereinigen weiß. Die Deutschen sind hierzu besonders aufgelegt, so lange als sie von Vorurtheilen befreyet bleiben.

26. §. Indessen kan es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gäntzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musick etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Ich glaube auch, nach dem Ausspruch eines gewissen grossen Mannes, daß zwar ein Geschmack mehr gutes als der andere habe, daß dem ohngeacht in jedem etwas besonders gutes stecke und keiner noch nicht so vollkommen sey, daß er nicht noch Zusätze leide. Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen. Dieses kan aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; Man muß sich gegentheils alles gute zu nutze machen, man mag es finden wo man will.

27. §. Da also die Manieren nebst der Art sie zu gebrauchen ein ansehnliches zum feinen Geschmacke beytragen; so muß man weder zu veränderlich seyn, und den Augenblick jede neue Manier, es mag sie vorbringen wer nur will, ohne weitere Untersuchung annehmen, noch auch so viel Vorurtheil für sich und seinen Geschmack besitzen, aus Eigensinn gar nichts fremdes annehmen zu wollen. Freylich gehöret allezeit eine scharfe Prüfung vorher, ehe man sich etwas fremdes zueignet, und es ist möglich, daß mit der Zeit durch eingeführte unnatürliche Neuerungen der gute Geschmack eben so rar werden kan, als die Wissenschaft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Ma- [53] nieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man kehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so widerwärtig pflegt es uns manchmahl zu seyn. Dieser letztere Umstand ist oft ein Beweis von der Güte einer Sache, welche sich in der Folge länger erhält, als andre, die im Anfange allzusehr gefallen. Gemeiniglich werden diese letzteren so strapaziert, daß sie bald zum Eckel werden.

28. §. Da die meisten Exempel über die Manieren in der rechten Hand vorkommen, so verbiete ich diese Schönheiten der lincken gantz und gar nicht; ich rathe vielmehr jedem an, alle Manieren mit beyden Händen für sich zu üben, weil sie eine Fertigkeit und Leichtigkeit, andre Noten herauszubringen, verschaffen. Wir werden aus der Folge sehen, daß gewisse Manieren auch öfters bey dem Basse vorkommen. Ausser dem aber ist man verbunden, alle Nachahmungen bis auf die geringste Kleinigkeiten nachzumachen. Damit also die lincke Hand dieses mit einer Geschicklichkeit verrichten könne, so ist nöthig, daß sie hierinnen geübt werde, indem es widrigenfalls besser seyn würde, die

Manieren, welche ihre Anmuth verlieren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.

29. §. [S. 54—55 verwahrt sich der Verf. gegen die nicht von ihm stammende und ohne sein Wissen unter seinem Namen veröffentlichte Erklärung einiger Manieren im II. Teile seiner Sonaten und die Herausgabe der im „Lotterschen Catalogus aller musikalischen Bücher" vom Jahre 1753, S. 8. genannten „VI. Sonates nouveaux per Cembalo 1751" als nicht von ihm stammenden oder alten, falsch geschriebenen Stücken.]

Zweyte Abtheilung.

Von den Vorschlägen.

1. §. Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Musick das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?

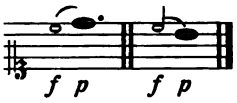
2. §. Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tackt mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die grössern [56] ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.

3. §. Das wenige, was etwa bey der ersten Art Vorschläge zu bemercken ist, werden wir am Ende anführen, und uns blos jetzo mit den letzteren bekannt machen. Beyde Arten gehen so wohl von unten in die Höhe, als von oben herunter.

4. §. Diese kleinen Nötgen sind **entweder** in ihrer Geltung verschieden, **oder** sie werden allezeit kurtz abgefertiget.

5. §. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten: anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte, Tab. III. Fig. 1.

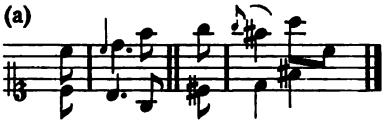
[Tab. III.] Fig. I.



Damahls waren die Vorſchläge von ſo verſchiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unſerm heutigen Geſchmacke hingegen können wir um ſo viel weniger ohne die genaue Andeutung derſelben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich ſind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.

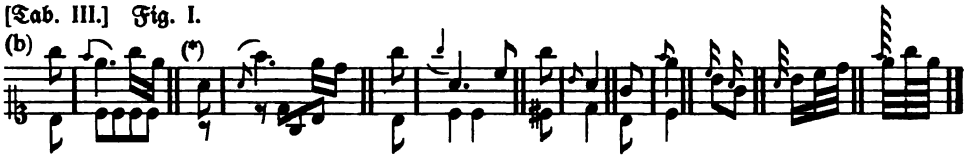
6. §. Wir ſehen zugleich aus dieſer Figur: daß die Vorſchläge die vorige Note zuweilen wiederholen (a),

[Tab. III.] Fig. I. (a)



zuweilen auch nicht (b),

[Tab. III.] Fig. I.



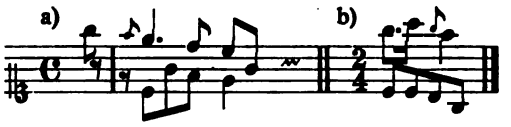
und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und ſpringen kan.

7. §. Ferner lernen wir aus dieſer Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorſchläge **ſtärcker**, als die folgende Note ſammt ihren Zierathen, **angeſchlagen**, und an dieſe **gezogen** werden, es mag nun der Bogen darbey ſtehen oder nicht. Dieſe beyden Vorſichten ſind dem Endzwecke der Vorſchläge gemäß, als wodurch die Noten zuſammen gehänget werden ſollen; man muß ſie alſo ſo lange, bis ſie von der folgenden Note abgelöſet werden, aushalten, damit ſie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine ſimple leiſe Note nach einem Vorſchlag folgt, wird der **Abzug** genennt. [57].

8. §. Da die Zeichen der Vorſchläge nebſt den Zeichen der Triller beynahe die einzigen allenthalben bekandten ſind, ſo findet man ſie gemeiniglich angedeutet. Da man ſich aber dennoch nicht allezeit hierauf verlaſſen kan, ſo muß man verſuchen, in wie weit es möglich iſt, den Sitz dieſer veränderlichen Vorſchläge zu beſtimmen.

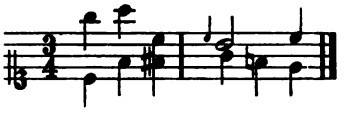
9. §. Auſſerdem was wir im 6. §. geſehen haben, ſo kommen die Vorſchläge von veränderlicher Geltung gemeiniglich vor: Bey gleichem Tacte im Niederſchlagen Fig. II. (a), und Aufheben (b);

[Tab. III.] Fig. II.



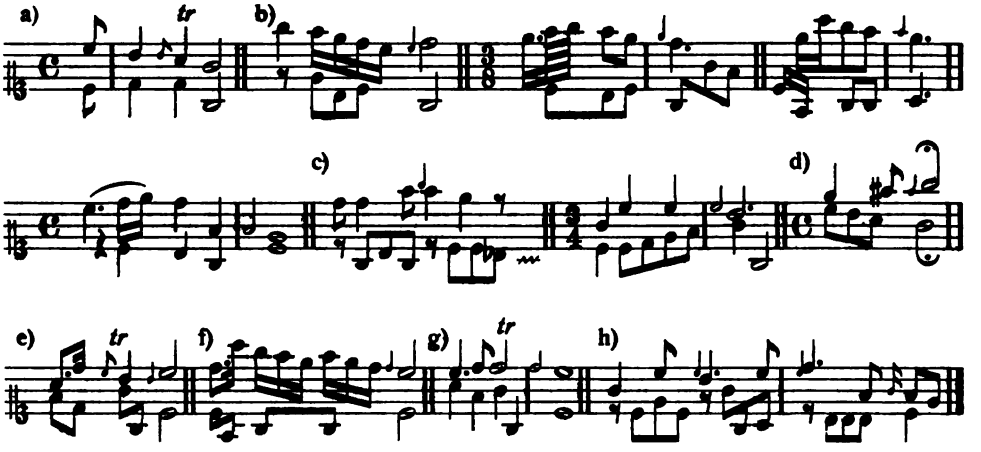
bey ungleichem Tacte aber im Niederschlage alleine, Fig. III.

[Tab. III.] Fig. III.



allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadentzen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorhergegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deswegen würde der Fall bey (g) nicht gut klingen. Langsame punctirte Noten vertragen diese Art von Vorschlägen ebenfalls (h). Wenn diese Art von Noten auch schon geschwänzt wären, so muß doch die Zeit-Maaß gemäßiget seyn.

[Tab. III.] Fig. IV.

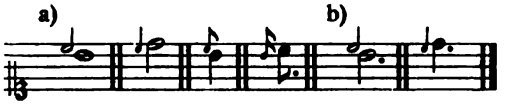


10. §. Diese veränderlichen Vorschläge von unten kommen nicht leicht anders vor, als wenn sie die vorige Note wiederholen; die aber von oben trift man auch ausserdem an.

11. §. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vor-

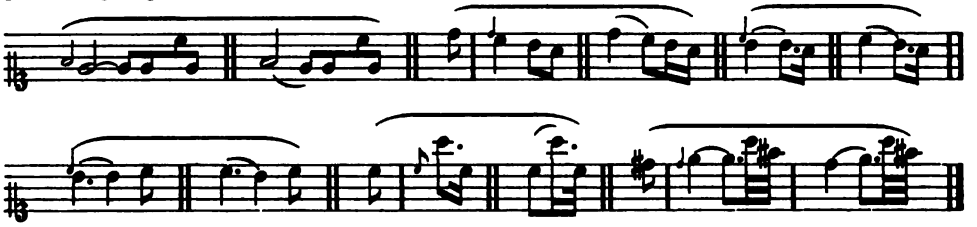
ſchläge finden wir, daß ſie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b)

[Tab. III.] Fig. V.



zwey Drittheile bekommen. Auſſerdem ſind folgende Exempel Fig. VI. merckwürdig.

[Tab. III.] Fig. VI.



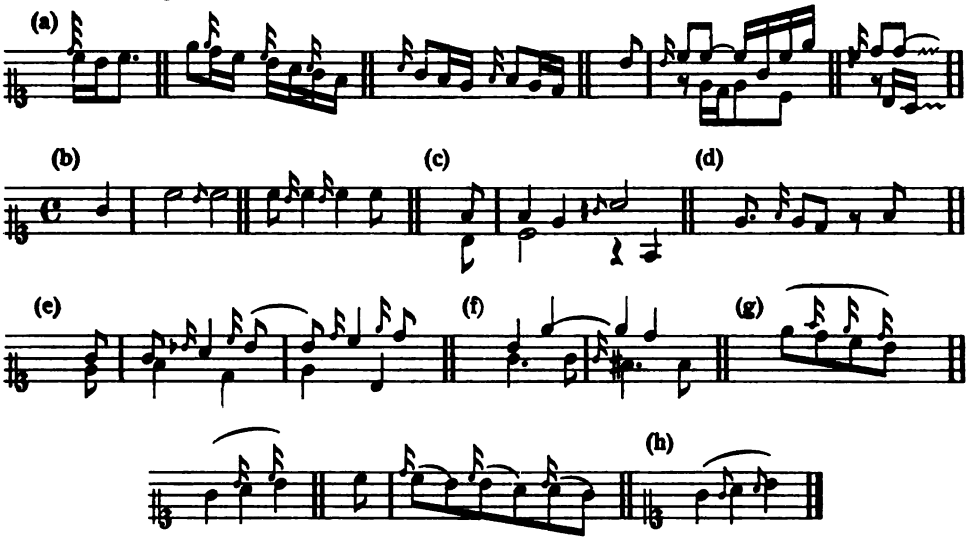
12. §. Die bey Fig. VII.

[Tab. III.] Fig. VII.

befindlichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon iſt nicht die richtigſte, weil [58] bey den Pauſen nicht ſtille gehalten wird. Es hätten, ſtatt derſelben, Puncte oder längere Noten geſetzt werden ſollen.

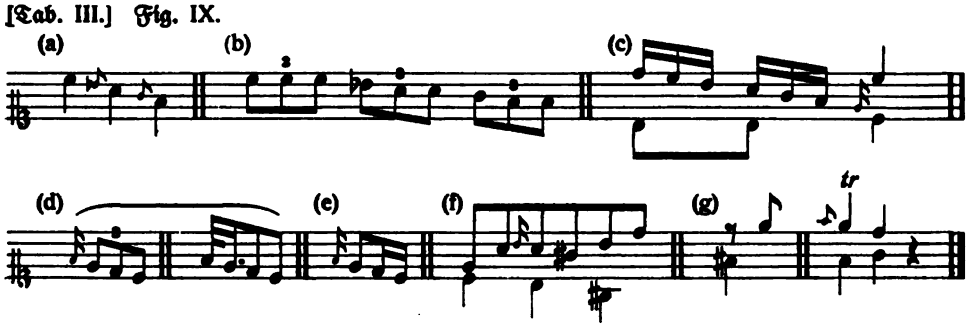
13. §. Es iſt gantz natürlich, daß die unveränderlichen kurtzen Vorſchläge am häufigſten bey kurtzen Noten vorkommen, Fig. VIII. (a). Sie werden ein, zwey, dreymahl oder noch öfter geſchwänzt und ſo kurtz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret. Dem ohngeacht kommen ſie auch vor langen Noten vor, zuweilen wenn ein Ton einige mahl angeſchlagen wird (b), auch auſſer dem (c). Man findet ſie ebenfalls vor den Einſchnitten bey einer geſchwinden Note (d), bey Rückungen (e), Bindungen (f) und bey Schleifungen (g); Die Natur dieſer Noten bleibt dadurch unverletzt. Das Exempel bey (h) mit Vorſchlägen von unten thut beſſer, wenn die Vorſchläge als Achttheile geſpielt werden. Uebrigens müſſen bey allen Exempeln über die kurtzen Vorſchläge, dieſe letztern kurtz bleiben, wenn auch die Exempel langſam geſpielt werden.

[Tab. III.] Fig. VIII.



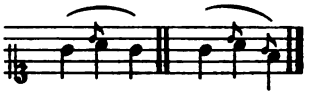
14. §. Wenn die Vorſchläge Tertien-Sprünge ausfüllen, ſo ſind ſie auch kurtz. Bey dem Adagio aber iſt der Ausdruck ſchmeichelnder, wenn die Vorſchläge bey dieſem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehntheile geſpielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmahl muß wegen gewiſſer Urſachen in einem Geſange die Reſolution abgebrochen werden, allda muß der Vorſchlag auch gantz kurtz ſeyn Tab. IV. (c). Die Vorſchläge vor den Triolen werden auch kurtz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieſer Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorſchlag die reine Octave vom Baſſe hat, ſo kan er auch nicht lang ſeyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g). [59].

[Tab. III.] Fig. IX.



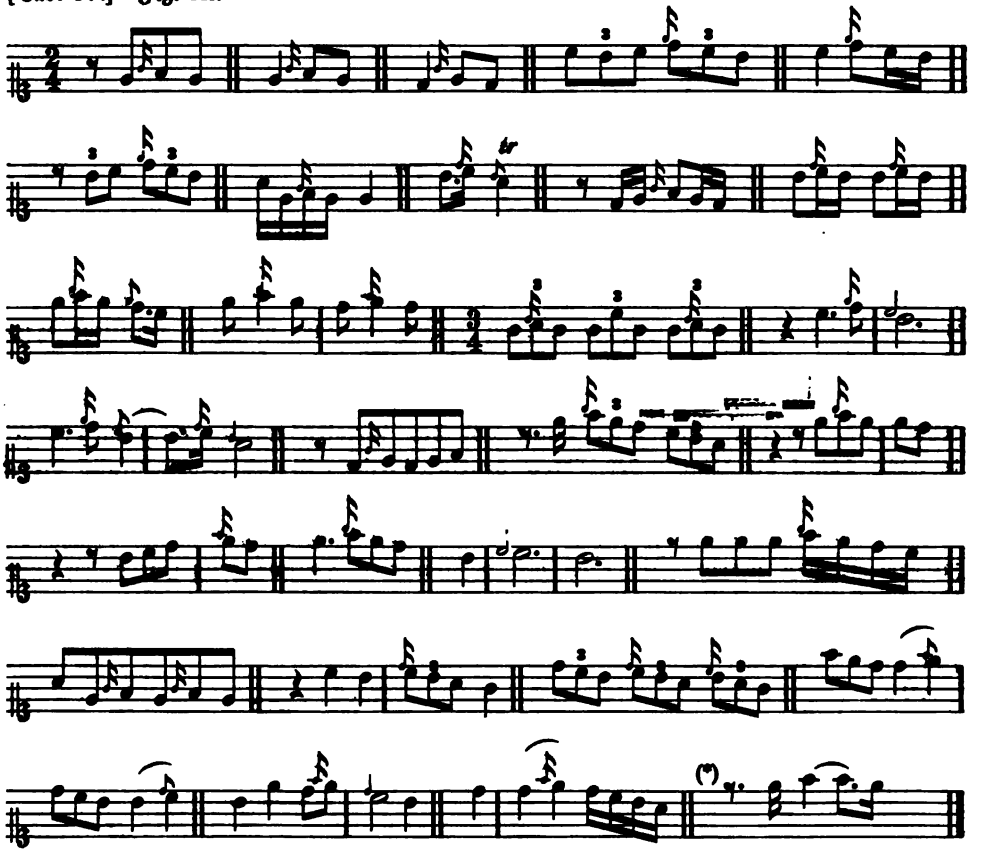
15. §. Wenn ein Ton um eine Secunde steigt und alsdann wieder zurück geht, es mag nun dieser Rückgang durch eine Haupt-Note Tab. IV. Fig. X, oder durch einen neuen Vorschlag, (a)

[Tab. IV.] Fig. X.



geschehen, so entsteht vor der mittelsten Note auch leicht ein kurtzer Vorschlag. Bey Fig. XI.

[Tab. IV.] Fig. XI.

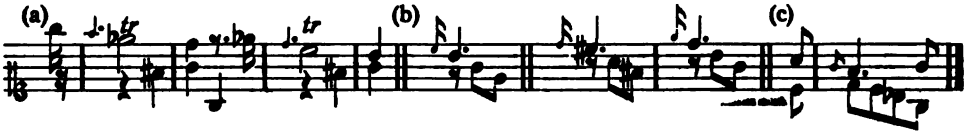


finden wir einen Haufen Exempel von allerley Noten, bey gleichen und ungleichen Tact-Arten; wir sehen aus dem einen Exempel, daß auch ein langer Vorschlag in diesem Falle angeht. Da gestossene Noten überhaupt simpler vor-

getragen werden müssen als geschleifte, und da die Vorschläge insgesamt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbsten, daß bey diesem Falle ebenfalls geschleifte Noten voraus gesetzt werden. Uebrigens wird auch hierbey, wie bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maaß erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträget. Aus dem mit einem (*) bezeichneten Exempel sehen wir, daß bey dieser Gelegenheit, wenn nach einer kurtzen eine ungleich längere Note folgt, der Vorschlag vor dieser letzteren nicht gut thut. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kan.

16. §. Ausserdem, was bishero von der Geltung der Vorschläge angeführt worden ist, kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfte von der folgenden Note bekommt, Fig. XII. (a). Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey (b) die Vorschläge ein gantzes Viertheil ausmachen sollten, so würden die zur letzten Baß-Note anschlagenden Quinten eckelhaft klingen, und bey (c)

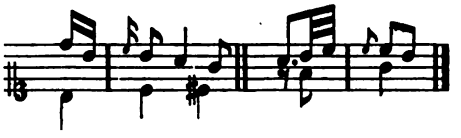
[Tab. IV.] Fig. XII.



würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde. Bey dem mit (*) bezeichneten Exempel Tab. III. Fig. I. muß [60] der Vorschlag auch nicht länger seyn, sonst klingt die Septime zu hart.

17. §. Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun, deswegen sind die Exempel bey Fig. XIII.

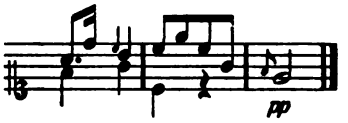
[Tab. IV.] Fig. XIII.



nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an.

18. §. Alle diese Vorschläge, nebst ihren Abzügen, wenn sie zumahl häufig vorkommen, thun besonders bey sehr affectuösen Stellen gut, indem der letztere oft mit einem Pianißimo gleichsam verlöscht, Fig. XIV.

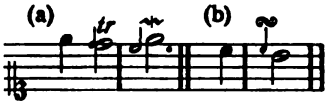
[Tab. IV.] Fig. XIV.



Bey andern Gelegenheiten aber würden ſie den Geſang zu matt machen, wenn ſie nicht alsdenn entweder die Vorläufer von lebhaftern Manieren wären, welche die folgende Note bekommet, oder ſelbſt noch einen Zuſatz von andern Zierrathen annähmen.

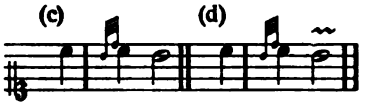
19. §. Deswegen trägt man die folgende Note gerne ſimpel vor, wenn ſie einen ausgezierten Vorſchlag gehabt hat. Dieſe Einfalt wird durch das gewöhnliche dieſen Noten zukommende Piano glücklich erhalten. Ein ſimpel vorgetragener Vorſchlag hingegen leidet gerne eine ausgezierte Folge. Wegen des letztern Falles beſiehe Fig. XV. (a) und wegen des erſtern (b).

[Tab. IV.] Fig. XV.



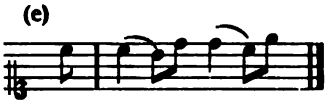
20. §. Dieſe Ausſchmückung der Vorſchläge, indem ſie oft neue kleine Nötgen erfordert, iſt Urſache zu andern in der Folge erklärten Manieren, und man pflegt alſo in dieſem Falle dieſe Vorſchläge gerne als ordentliche Noten in den Tackt mit einzutheilen (c). Bey langſamen Stücken kan zuweilen der Vorſchlag ſo wohl als die folgende Note ausgeſchmückt ſeyn (d).

[Tab. IV.] Fig. XV.



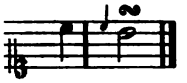
21. §. Dem ohngeacht pflegt man die Vorſchläge oft deswegen in den Tact mit einzutheilen, damit weder ſie noch die folgende Note ausgezieret werden (e). [61].

[Tab. IV.] Fig. XV.



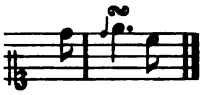
22. §. Die Noten nach den Vorſchlägen, ohngeachtet ſie von ihrem Werthe etwas einbüſſen, verlieren doch nicht ihre Manier, wenn eine drüber ſteht Fig. XVI.

[Tab. IV.] Fig. XVI.



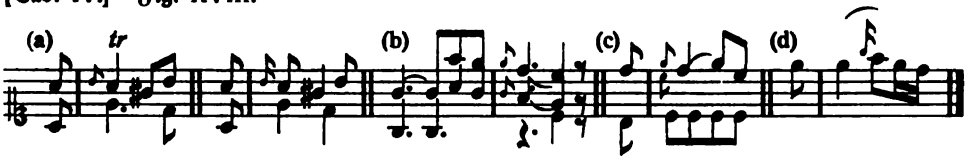
Hingegen muß man auch nicht die Manier über dieſe Noten ſetzen, welche der Vorſchlag haben ſoll. Man muß alſo allezeit die Manier über ihren gehörigen Ort deutlich andeuten. Sollen Manieren zwiſchen dem Vorſchlag und der folgenden Note angebracht werden, ſo müſſen ſie auch darzwiſchen angedeutet ſeyn. Fig. XVII.

[Tab. IV.] Fig. XVII.



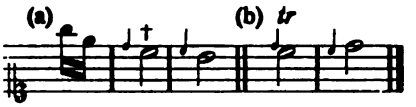
23. §. Vor ausgeſchriebenen und in den Tackt eingetheilten Vorſchlägen von oben können manchmahl ſo wohl lange als kurtze Vorſchläge aufs neue angebracht werden, (1) wenn die vorhergehende Note wiederholt wird Fig. XVIII. (a); (2) wenn der ausgeſchriebene Vorſchlag nicht vor der Schluß-Note ſtehet, wie man bey (b) dieſen Fehler ſieht. Ausgeſchriebene Vorſchläge von unten leiden keinen neuen Vorſchlag vor ſich, weder von unten noch von oben (c); nachhero aber wohl (d).

[Tab. IV.] Fig. XVIII.



24. §. Ueber alle bishero angeführte Fälle, welche keine Vorſchläge vertragen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorſchläge begangen werden. Der erſte iſt dieſer: Wenn man bey dem Schluſſe nach einem ſcharfer Triller, in welchen man ohne Vorſchlag hinein gegangen iſt, einen Vorſchlag von oben macht Tab. III. Fig. IV. (g). Kommt ein Triller nach einem Vorſchlage vor, ſo kan vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b)

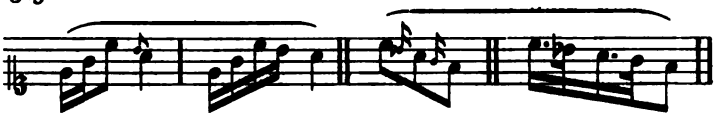
[Tab. IV.] Fig. XIX.



ein neuer stehen. Der zweyte Fehler ist: Wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn entweder nicht genugsam aushält, oder wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget Fig. XX. (a).

[Tab. IV.] Fig. XX.

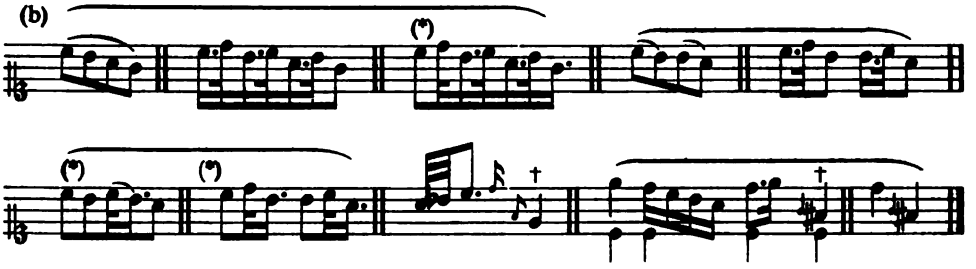
a)



25. §. Aus diesem letzten Versehen sind die häßlichen Nachschläge entstanden, die so gar aufferordentlich Mode sind, und [62] welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken, z. E. (b).

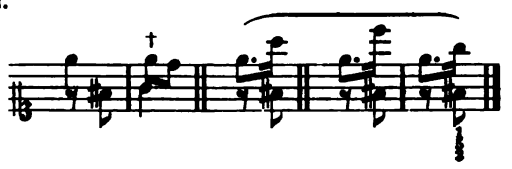
[Tab. IV.] Fig. XX.

(b)



Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI.

[Tab. IV.] Fig. XXI.



ist ein Fall wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine.

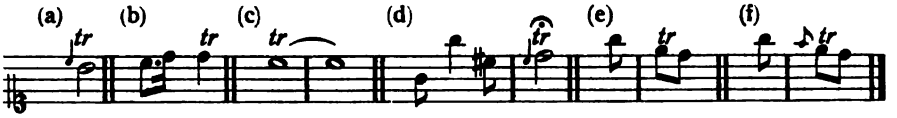
26. §. Weil durch die kleinen einzeln Nötgen oft etwas mehreres als Vorschläge angedeutet werden, so wollen wir in der Folge das nöthige dieserwegen anführen.

Dritte Abtheilung.

Von den Trillern.

1. §. Die **Triller** beleben den Gesang, und sind also unentbehrlich. Vor diesem brauchte man sie nicht leichte eher, als nach einem Vorschlage Tab. IV. Fig. XXII. (a), oder bey Wiederholung der vorigen Note (b); im erstern Falle heißt man sie **angeschlossene Triller**; heute zu Tage aber kommen sie bey gehenden, bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hinter einander, bey Cadenzen, auch ausserdem, über langen Haltungen (c), über Fermaten (d), bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag (e), auch nach solchem (f) vor. Folglich ist diese Manier anjetzo viel willkührlicher als ehedem.

[Tab. IV.] Fig. XXII.



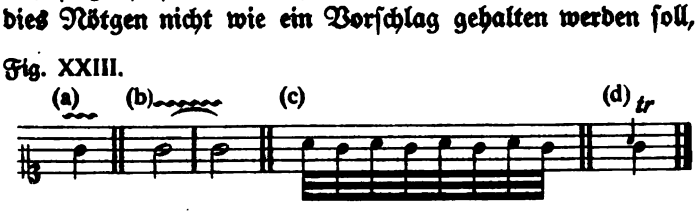
2. §. Dem ohngeacht ist sehr nothwendig, daß man, zumahl bey affectuösen Stellen, mit dieser Manier besonders rathsam umgehe. [63].

3. §. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen **vielerley Triller**, den **ordentlichen**, den **von unten**, den **von oben** und den **Halben-** oder **Prall-Triller**.

4. §. Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Clavier-Sachen sehr wohl angedeutet. Ausser diesen werden sie insgesammt bald durch ein tr. bald durch ein einfaches Kreutz bezeichnet; man darf also eben so gar sehr nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen.

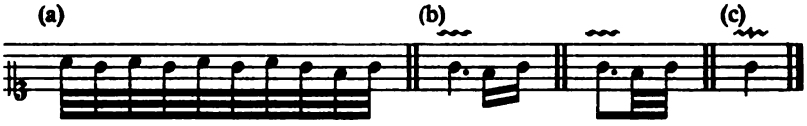
5. §. Der **ordentliche Triller** hat eigentlich das Zeichen eines m Fig. XXIII. (a), bey langen Noten wird dies Zeichen verlängert (b). Die Ausübung ist bey (c) zu sehen. Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über den Ton, folglich ist die Art ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten (d), wenn dies Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüßig.

[Tab. IV.] Fig. XXIII.



6. §. Zuweilen werden zwey Nötgen noch zuletzt von unten auf angehängt, welche der **Nachſchlag** heiſſen, und den Triller noch lebhafter machen Fig. XXIV. (a). Dieſer Nachſchlag wird manchmahl ausgeſchrieben (b), auch durch einige Veränderung des ordentlichen Zeichens angedeutet*) (c). Jedoch da ein langer Mordent beynahe daſſelbe Zeichen hat, ſo halte ich für beſſer, um keine Verwirrung anzurichten, daß man es bey dem m läßt.

[Tab. IV.] Fig. XXIV.



7. §. Die Triller ſind die ſchwereſte Manier. Allen wollen ſie nicht gelingen. Man muß ſie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geſchwinde ſeyn. Ein geſchwinder Triller iſt allezeit einem langſamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langſamer geſchlagen werden, auſſerdem aber erhebt der Triller, wenn er geſchwind iſt, einen Gedancken ſehr. In der Stärcke und [64] Schwäche richtet man ſich nach dem Gedancken, wobey er vorkömmt, es mag dieſer Forte oder Piano vorgetragen werden.

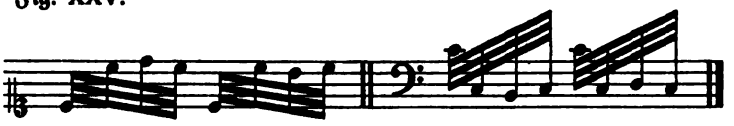
8. §. Man hebt bey deſſen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf. Man macht ihn Anfangs gantz langſam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müſſen hier ebenfalls ſchlapp ſeyn, ſonſt kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Uebung muß man in der Geſchwindigkeit nicht eher weiter ſchreiten, als bis der Schlag völlig gleich iſt. Der höchſte Ton bey den Trillern, wenn er zum letzten mahl vorkommt, wird **geſchnellet**, d. i. daß man nach dieſem Anſchlage die Spitze des auf das geſchwindeſte gantz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigſte von der Taſte zurücke ziehet und abgleiten läßt.

9. §. Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die letztern werden hierdurch ſtarck und fertig. Indeſſen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man ſpielt, ſchon mehr Triller bey gewiſſen Fingern vorkommen; folglich werden dieſe ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch ſelbſt in die Finger ein

*) [J. P. Milchmeyer (a. a. O., S. 42) nennt derartige mit Nachſchlag verſehene Triller „zugemachte“ im Gegenſatze zu den „offenen“ (ohne Nachſchlag). Er rät außerdem bei ſehr langen Trillern geſchickte Veränderungen im Fingergebrauche mitten in demſelben zu machen, doch ſo, daß man tonlich nichts davon merkt und verbietet unter allen Umſtänden Triller mit dem zweiten und vierten Finger zu nehmen.

Unterſchied von der Natur gelegt iſt. Indeſſen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äuſſerſten Stimmen vor, wobey man nicht das Ausleſen von Fingern hat, weil unterdeſſen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten, auſſer dem werden auch gewiſſe Gedancken ſehr ſchwer heraus zu bringen ſeyn, wenn man nicht ſo gar die kleinen Finger fleißig trillern läßt, z. E. Fig. XXV.

[Tab. IV.] Fig. XXV.



10. §. Man kan wenigſtens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger; in der [65] lincken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zweyten und dritten Finger. Dieſe gewöhnliche Finger-Setzung bey den Trillern, iſt Urſache, daß der lincke Daumen beſonders geſchickt wird, und daher nebſt dem zweyten Finger faſt das meiſte in der lincken Hand zu thun hat.

11. §. Einige pflegen auch in Tertien einen doppelten Triller mit einer Hand zu üben; dieſe können ſich nach Belieben unter den bey Fig. XLII. in der erſten und zweyten Tabelle befindlichen Exempel unterſchiedene Arten von ſolchen doppelten Tertien-Trillern ausleſen. Auch dieſe Uebung, man bringe es nun ſo weit als man wolle, iſt wegen der Finger nützlich; auſſer dem aber laſſe man ſie bey der Ausführung lieber weg, wenn ſie nicht recht gleich und ſcharf ſind, ohne welche zwey Puncte kein Triller gut ſeyn kan.

12. §. Wenn der oberſte Ton eines Trillers auf einen halben Ton fällt, und der unterſte auf der unterſten Reihe Taſten iſt, ſo iſt es nicht unrecht mit dem übergeſchlagenen lincken Daumen und dem zweyten Finger den Triller zu machen. Fig. XXVI.

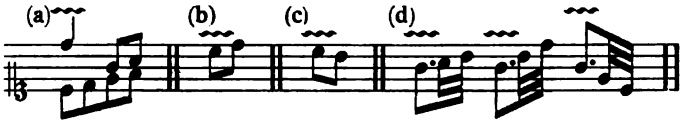
[Tab. IV.] Fig. XXVI.

Einige Perſonen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumahl, wenn das Grifbrett hart iſt, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften oder zweyten und vierten zu machen.

13. §. Der Triller über einer Note, welche etwas lang iſt, ſie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachſchlag. Wenn nach der Note mit

dem Triller ein Sprung folgt Fig. XXVII. (a), ſo findet der Nachſchlag auch ſtatt. Wenn die Noten kurtz ſind, ſo leidet ihn eine darauf folgende ſteigende Secunde allezeit eher (b), als eine fallende (c). Da bey gantz langſamer Zeit-Maaß folgende Arten Noten (d)

[Tab. IV.] Fig. XXVII.



einen Nachſchlag vertragen, ohngeacht die geſchwinde Folge nach den Puncten die [66] Stelle eines Nachſchlags vertreten könnte: ſo ſiehet man hieraus, daß blos eine fallende Secunde dieſem Nachſchlage am meiſten zuwider iſt. Die Ausführung dieſes Exempels (d) mit Nachſchlägen werden wir im folgenden §. bey Gelegenheit der punctirten Noten deutlich erſehen. Es iſt indeſſen keine nothwendige Schuldigkeit, bey dieſem letztern Exempel Nachſchläge zu machen, wenn man nur den Triller gehörig aushält.

14. §. Punctirte Noten, worauf eine kurtze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachſchlage (e). An ſtatt, daß ſonſt die letzte Note von dem Nachſchlage allezeit in der gröſten Geſchwindigkeit mit der folgenden verbunden wird (f): ſo geſchiehet dieſes bey punctirten Noten nicht, weil ein gantz kleiner Raum zwiſchen der letzten Note des Nachſchlags und der folgenden bleiben muß (g). Dieſer Raum muß nur ſo viel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachſchlag und die folgende Note zwey abgeſonderte Dinge ſind. Da dieſer Raum mit der Zeit-Maaſſe ein Verhältniß hat, ſo iſt die bey (g) befindliche Ausführung, allwo die Schwäntzung der letzten Note des Nachſchlags dieſen Raum andeutet, nur ſo ohngefehr abgebildet. Es rührt dieſes von dem Vortrage der punctirten Noten, wovon in dem letzten Haupt-Stücke gehandelt werden wird, her, vermöge deſſen die auf die Puncte folgenden kurtzen allezeit kürtzer, als die Schreib-Art erfordert, abgefertiget werden. Die bey (h)

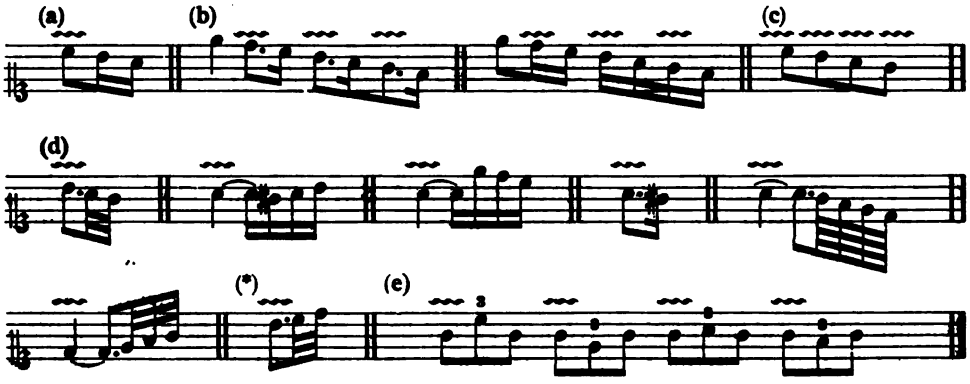
[Tab. IV.] Fig. XXVII.

befindliche Verbindungen des Nachſchlags mit der folgenden Note iſt alſo falſch. Es muß ein Componiſt, wenn er dieſe Art von Ausführung verlangt, ſolches ausdrücklich andeuten.

15. §. Weil der Nachſchlag ſo geſchwind wie der Triller ſeyn muß, ſo läßt es ſich in der rechten Hand mit dem Daumen und dem zweyten Finger nicht gut mit dem Nachſchlage trillern, indem zu dieſem letztern ein Finger fehlt, und durch das Ueber- [67] ſchlagen der Nachſchlag nicht gleich geſchwind geſpielt werden kan, ohne welchem Umſtand der beſte Triller am Ende verliehrt.

16. §. Die **Triller ohne Nachſchlag** lieben eine herunter gehende Folge Fig. XXVIII. (a), und kommen überhaupt über kurtze Noten vor (b). Wenn viele Triller hinter einander gehen (c), wenn eine, oder mehrere kurtze Noten darauf ſolgen, welche die Stelle des Nachſchlags vertreten können (d), ſo bleibt der letztere auch weg. In dieſem Falle muß die Zeit-Maaß bey dem Exempel mit (*) nicht die langſamſte ſeyn. Die Triolen verſchont man ebenfalls mit dem Nachſchlage (e). Bey der letzten bleibt er allezeit weg, bey den erſten dreyen hingegen kan er allenfalls, nur allein **bey ſehr langſamen Tempo**, angebracht werden.

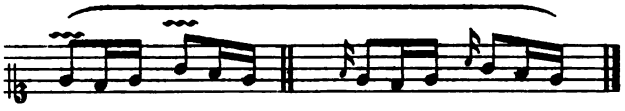
[Tab. IV.] Fig. XXVIII.



17. §. Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachſchlag gemacht werden kan oder nicht. Ich habe dieſes wenige blos Anfängern zu gefallen, und weil es hieher gehört, anführen müſſen.

18. §. In ſehr geſchwinder Zeit-Maaſſe kan man zuweilen durch Vorſchläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkſtelligen Fig. XXIX.

[Tab. IV.] Fig. XXIX.

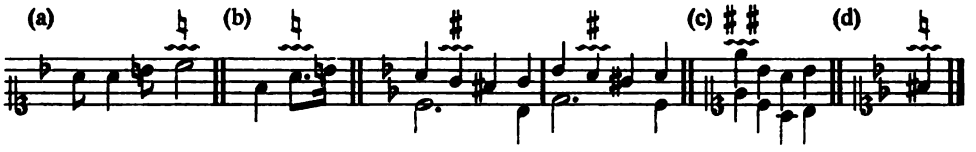


Die letzten zwey kurtze Noten drücken alsdenn den Nachſchlag nicht übel aus.

19. §. Wenn bey den Trillern und deſſen Nachſchlage die Verſetzungs-

Zeichen nicht angedeutet ſind, ſo muß man ſie bald aus dem vorhergehenden Fig. XXX. (a), bald aus der Folge (b), bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen (c). Wir mercken hierbey mit an, daß in dem Verhältniſſe der Intervallen des Trillers und ſeines Nachſchlags unter ſich, keine überflüßige Secunde ſeyn darf (d).

[Tab. IV.] Fig. XXX.



20. §. Unter den Fehlern, wovon die Triller die unſchuldige Urſache ſind, entdecken wir zu erſt dieſen: indem viele die [68] erſte unter denen bey Fig. XXXI.

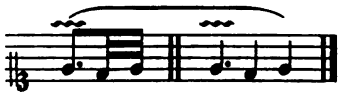
[Tab. IV.] Fig. XXXI.

abgebildeten Noten mit einem Triller beſchweren, ohngeacht die gemeiniglich über dieſe Paſſagien geſetzten Bogen dieſes verhindern ſollten. So verführeriſch manchem dieſe Art von Noten ſcheinen möchte, ſo wenig leiden ſie einen Triller. Es iſt etwas beſonders, daß durch eine unrechte Spiel-Art gemeiniglich die beſten und ſangbarſten Stellen müſſen verdorben werden. Die meiſten Fehler kommen bey langſamen und gezogenen Noten vor. Man will ſie der Vergeſſenheit durch Triller entreiſſen. Das verwöhnte Ohr will beſtändig in einer gleichen Empfindung erhalten ſeyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräuſche. Man ſiehet hieraus, daß diejenigen, welche dieſen Fehler begehen, weder ſingend dencken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wiſſen. So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel ſingen die Noten nach, wenn man ſie nicht zu kurtz abfertiget. Ein Inſtrument iſt hierzu geſchickter verfertiget als ein anderes. Bey den Franzoſen ſind die Clavicorde ſo gar ſonderlich nicht eingeführt, folglich ſie ſetzen ihre Sachen mehrentheils für den Flügel; Dem ohngeacht ſind ihre Stücke voller Bindungen und Schleifungen, welche ſie durch die häufigen Bogen andeuten. Geſetzt, die Zeit-Maaß wäre zu langſam und das Inſtrument zum gehörigen Nachſingen zu ſchlecht, ſo iſt es doch allezeit ſchlimmer einen Gedancken, der gezogen und matt vorgetragen werden ſoll, durch Triller zu verſtellen, als etwas weniges an dem deutlichen Nachklange einer Note zu verliehren, welches man durch den guten

Vortrag reichlich wieder gewinnet. Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret. Z. E. bey Concerten mit einer starcken Begleitung, verliehrt der Concertist allezeit die Noten, welche fortißimo accompagnirt werden müssen, und die, wobey das Tutti [69] einfällt. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Kraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.

21. §. Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt Fig. XXXII;

[Tab. IV.] Fig. XXXII.



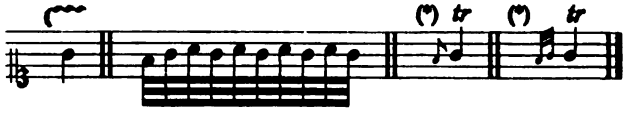
wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt Fig. XXXIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXIII.

welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kan; wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeacht alle Arten davon, bis auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist, hinein plumpt, ohne den Vorschlag zu machen oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärckste schlägt, ohngeachtet der Gedancke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt verbunden zu seyn, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen; so begehet man eben so heßliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die lieblichen Trillerchen, von denen schon im Eingange 10. §. etwas erwehnt worden ist.

22. §. Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist bey Fig. XXXIV.

[Tab. IV.] Fig. XXXIV.

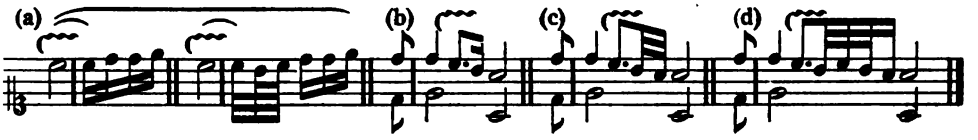


zu sehen. Weil dieses Zeichen auffer dem Claviere nicht sonderlich bekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

23. §. Weil dieſer Triller viele Noten enthält, ſo erfordert er zu ſeinem Sitze eine lange Note und hat alſo auch den gewöhnlichen Nachſchlag, es wären denn geſchwinde Nachſchläge [70] ausgeſchrieben. Man richtet ſich hierinnen nach dem, was bey dem ordentlichen Triller angeführt worden iſt.

24. §. Die bey Fig. XXXV. angeführten Exempel ſind merckwürdig. Bey (a) ſehen wir, wie der Nachſchlag nach einer Haltung angebracht wird; bey (b) könnte der Nachſchlag weg bleiben wegen des folgenden Sechzehntheils ingleichen bey (c) wegen zwey drauf folgender Zweyunddreyßigtheile; alleine wenn die Zeit-Maaß langſam genug iſt, oder gar eine Cadentz bey dieſem Gedancken angebracht worden iſt, oder eine Fermate drauf folgt, bey welchen beyden letzteren Fällen nach Belieben kan angehalten werden: ſo macht man den Nachſchlag und hängt die folgenden kurtzen Noten gleich dran, doch ſo, daß die letzte etwas langſamer bleibt als die übrigen (d);

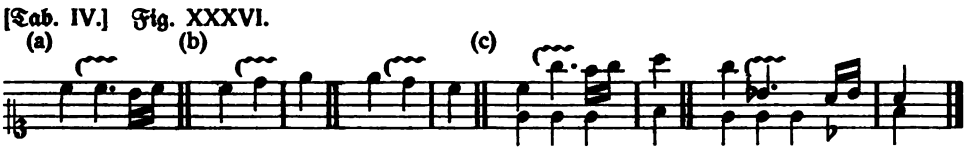
[Tab. IV.] Fig. XXXV.



dieſer anjetzo ſo gewöhnliche Zierath glaube ich, kan alſo am beſten aus dem bey (c) abgebildeten Exempel hergeleitet werden, ungeachtet man die letzten Noten davon zuweilen mit verſchiedner Geſchwindigkeit hervor zu bringen pflegt. Wir bemercken im Vorbeygehen bey dieſem Exempel, daß man zuweilen in weichen Tonarten bey der Cadentz den Schluß-Triller, anſtatt der Quinte des Baſſes, in der Sexte ſchlägt.

25. §. Alſo kommt dieſer Triller zwar überhaupt bey langen Noten, beſonders aber am meiſten vor Fermaten und Schlüſſen vor. Auſſerdem aber trift man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c)

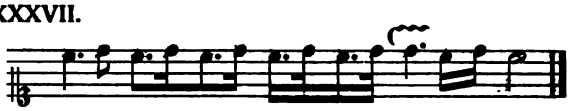
[Tab. IV.] Fig. XXXVI.



vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Aushaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kan der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch dieſe Art von Trillern einmahl angefriſcht werden; jedoch muß dieſes geſchehen, ohne den geringſten Zeit-Raum leer zu laſſen, folglich iſt dieſer Triller beſonders den Fingern zu- [71] träglich, indem

er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Man kan durch diesen Triller ganz bequem ganze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nötgen, welche im Anfange angehänget werden, um ein vieles erleichtert; bey Fig. XXXVII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVII.

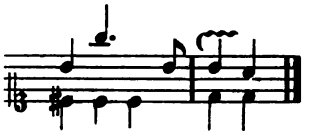


sehen wir die Art, wie man durch eine allmählige Geschwindigkeit oft in diesen Triller bey einer Cadentz zu gehen pflegt, bey Fig. XXXVIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVIII.

wie dieser Triller mit guter Würckung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX.

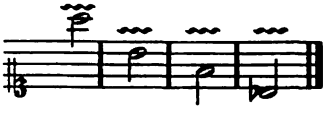
[Tab. IV.] Fig. XXXIX.



wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

26. §. Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen Fig. XL,

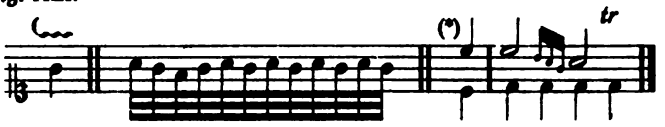
[Tab. IV.] Fig. XL.



so findet der **ordentliche** allein statt, und derjenige würde unrecht thun, welcher um diesen Trillern eine besondere Schärfe zu geben, an diesem Orte entweder **einen Triller von unten** oder einen **von oben** machen wollte.

27. §. Dieser zuletzt genannte ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung bey Fig. XLI. abgebildet.

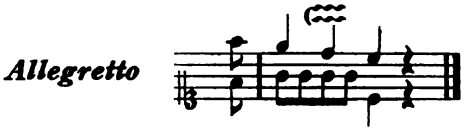
[Tab. IV.] Fig. XLI.



Auſſer dem Claviere pflegt er auch dann und wann ſo angedeutet zu werden, wie wir bey (*) ſehen.

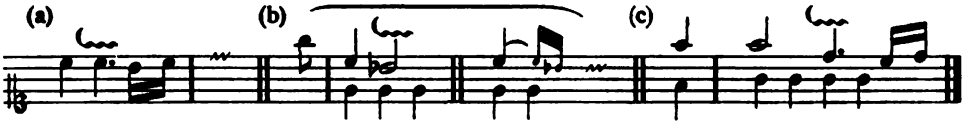
28. §. Da er unter allen Trillern die meiſten Noten enthält, ſo erfordert er auch die längſte Note; dahero würden ſich die beyden ſchon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII.

[Tab. IV.] Fig. XLII.



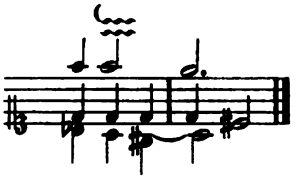
angeführten Cadenz beſſer ſchicken als dieſer. Vor dieſem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage; jetzo braucht man ihn hauptſächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter ſpringen um eine Tertzie (c).

[Tab. IV.] Fig. XLIII.



29. §. Da wir ſchon erwehnt haben, daß man überhaupt bey Anbringung der Manieren beſonders acht haben müſſe, daß man der Reinigkeit der Harmonie keinen Schaden thue: ſo würde man aus dieſer Urſache bey dem Exempel unter Fig. XLIV.

[Tab. IV.] Fig. XLIV.



am [72] beſten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anſchläge hervorbringet.

30. §. Der **halbe** oder **Prall-Triller**, welcher durch ſeine Schärfe und Kürtze ſich von den übrigen Trillern unterſcheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey Fig. XLV.

[Tab. IV.] Fig. XLV.

befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch ſeine Ausnahme vorgeſtellt. Ohngeachtet ſich bey dieſer der oberſte Bogen vom Anfange bis zu Ende ſtreckt, ſo werden doch alle Noten bis auf das zweyte g und letzte f angeſchlagen, welche durch einen neuen Bogen ſo gebunden ſind, daß ſie ohne Anſchlag liegen bleiben müſſen. Dieſer groſſe Bogen bedeutet alſo blos die nöthige Schleifung.

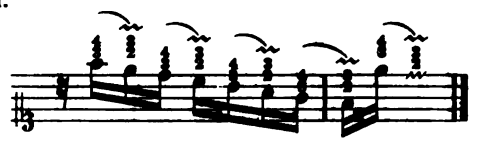
31. §. Durch dieſen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, alſo kömmt er niemahls bey geſtoſſenen Noten vor. Er ſtellet in der Kürtze einen durch einen Vorſchlag oder durch eine Haupt-Note an die folgende angeſchloſſenen Triller ohne Nachſchlag vor.

32. §. Dieſer Triller iſt die unentbehrlichſte und angenehmſte, aber auch darbey die ſchwerſte Manier. Er kommt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausſtehlige Weiſe, welche ſeinem natürlichen Weſen entgegen iſt, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kan ihn dahero ſeinen Schülern nicht wohl langſam weiſen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zuletzt angeſchlagene oberſte Ton von dieſem Triller wird geſchnellt; dieſes Schnellen allein macht ihn würcklich, und geſchiehet mit der im 7ten §. angeführten Art, und mit einer auſſerordentlichen Geſchwindigkeit, ſo, daß man Mühe hat, alle Noten in dieſem Triller zu hören. Hieraus entſtehet eine gar beſondere Schärfe, gegen welche auch der ſchärffſte Triller von anderer Art in keinen Vergleich kommt. Dieſer Tril- [73] ler kan dahero eben ſo wohl, wie die kurtzen Vorſchläge über einer geſchwinden Note vorkommen, welche dem ohngeacht nicht verhindern darf, daß dieſer Triller deswegen doch ſo hurtig gemacht werden muß, daß man glauben ſollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringſte hierdurch an ihrer Geltung, ſondern träfe auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht ſo fürchterlich klingen, als er ausſehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausſchreiben wollte. Er macht den Vortrag beſonders lebhaft und gläntzend. Man könnte allenfalls, wenn es ſeyn müſte, eher eine andere Manier oder auch die übrigen Arten von Trillern miſſen, und den Vortrag ſo einrichten, daß man ihnen aus dem Wege gehen und andere leichtere Manieren an ihre Stelle ſetzen

könnte; nur ohne den Prall-Triller kan niemand zurechte kommen, und wenn alles übrige noch so gut ausgeführet worden wäre, so würde man dennoch bey dem Mangel an diesem Triller nicht zufrieden seyn können.

33. §. Weil er nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden muß: so können ihn die Finger nur, welche vor den übrigen den besten Triller schlagen, am besten ausführen; folglich ist man oft schuldig, wie wir bey Fig. XLVI.

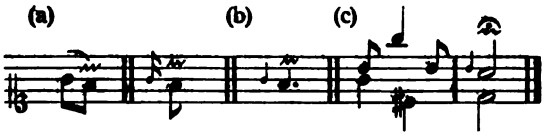
[Tab. IV.] Fig. XLVI.



sehen, Freyheiten wider die Finger-Setzung und ausserordentliche Hülfs-Mittel vorzunehmen, damit man in der Folge diesen Triller gut machen könne; doch muß dieses so geschickt geschehen, daß der Vortrag nicht darunter leidet.

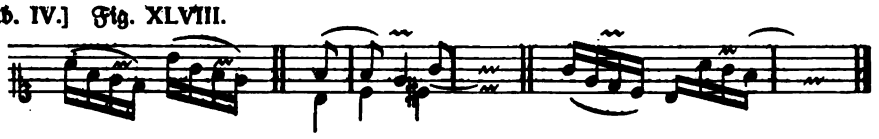
34. §. Dieser Prall-Triller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder eine grosse Note entstehen Fig. XLVII. Man findet ihn über kurtzen Noten (a), oder solchen, welche durch einen Vorschlag kurtz werden (b). Deswegen wenn er auch über fermiren- [74] den Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag gantz lang, und schnappt hernach gantz kurtz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernet (c).

[Tab. IV.] Fig. XLVII.



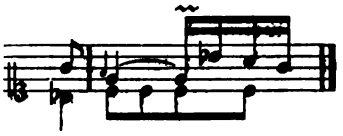
35. §. Man findet ihn oft auffer den Cadentzen und Fermaten, bey Passagien, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII.

[Tab. IV.] Fig. XLVIII.



und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat, welcher sich herunter neiget, so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen, wo auf lange Noten kurtze hinterher folgen, wie wir Tab. V. bey Fig. XLIX. sehen.

[Tab. V.] Fig. XLIX.



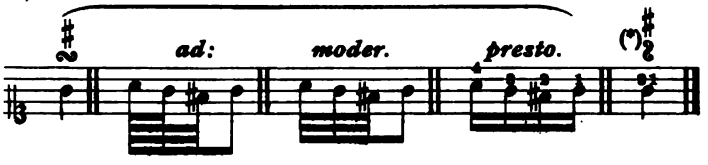
36. §. Bey Gelegenheit des Vortrags dieſes Trillers mercken wir noch an, daß ſich auf dem Forte piano, wenn dieſe Manier leiſe gemacht werden ſoll, eine bey nahe unüberſteigliche Schwierigkeit findet. Man weiß, daß alles Schnellen durch einen gewiſſen Grad der Gewalt geſchehen muß; dieſe Gewalt macht allezeit den Anſchlag auf dieſem Inſtrumente ſtarck; unſer Triller kan gantz und gar nicht ohne Schnellen hervor gebracht werden; alſo leidet ein Clavier-Spieler allezeit hierinnen, um ſo viel mehr, da dieſer Triller gar ſehr oft theils allein, theils in Geſellſchaft des Doppel-Schlags nach einem Vorſchlag, und folglich nach den Regeln des Vortrags aller Vorſchläge, piano vorkömmt. Dieſe Unbequemlichkeit ereignet ſich bey allem Schnellen, beſonders aber hier bey der ſchärfſten Art von Schnellen. Ich zweifle, ob man auch durch die gröſte Uebung, die Stärcke des Anſchlags bey dieſem Triller auf benanntem Inſtrumente allezeit in ſeiner Gewalt wird haben können.

Vierte Abtheilung.

Von dem Doppelſchlage.

1. §. Der **Doppelſchlag** iſt eine leichte Manier, welche den Geſang zugleich angenehm und gläntzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V. Fig. L.

[Tab. V.] Fig. L.



abgebildet. Wir ſehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauf folgenden Octaven oder anderen weiten Sprüngen dieſen Doppelſchlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in dieſem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu ſetzen.

2. §. Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführet wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeit-Maaß entwerfen müssen. Er hat auch das bey (*) befindliche Zeichen. Ich habe dismahl das erstere erwählt, um aller sich etwa ereignenden Zweydeutigkeit wegen der Ziffern aus dem Wege zu gehen.

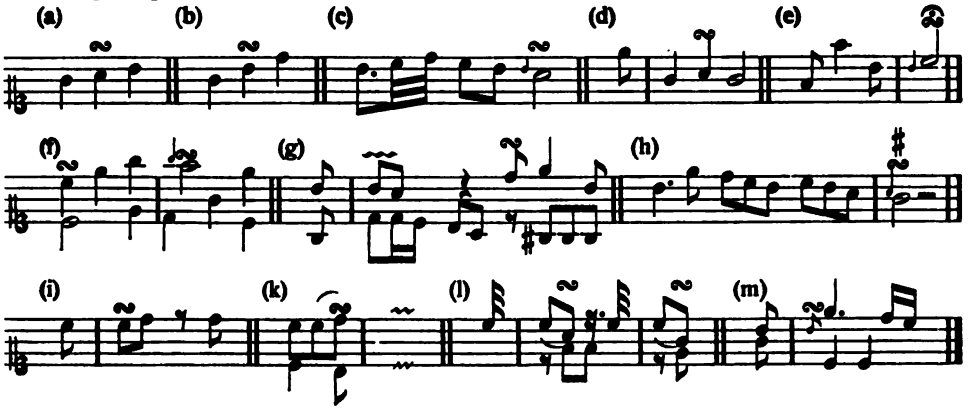
3. §. Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleifung so wohl als auch bey gestossenen Noten angebracht. Eine gantz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kan.

4. §. Man findet den **Doppelschlag** theils **allein** über einer Note, theils in **Gesellschaft** des unter ihm befindlichen **Prall-Trillers**, theils, **nach einer oder zweyen kleinen dreymahl geschwäntzten Nötgen**, welche vor einer Note stehen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden. [76].

5. §. Der Doppelschlag allein kommt entweder gerade über einer Note oder nach selbiger etwas zur rechten Hand vor.

6. §. Im erstern Falle findet man ihn Fig. LI. bey gehenden Noten (a), bey springenden (b), bey Einschnitten (c), bey Cadentzen (d), bey Fermaten (e), ex abrubto so wohl bey dem Anfange (f) als in der Mitte (g), nach einem Vorschlage am Ende (h), über einer wiederholten Note (i), über der folgenden nach dieser wiederholten, wenn sie nicht aufs neue wiederholt wird, sie mag gehen (k) oder springen (l), ohne Vorschlag, mit solchem, über diesen (m), nach diesem u. s. w.

[Tab. V.] Fig. LI.



7. §. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht, indem

viele glauben, die ganze Zierde und Annehmlichkeit des Clavier-Spielens beſtehe darinnen, daß ſie alle Augenblicke einen Doppelſchlag anbringen. Es wird alſo nöthig ſeyn, deſſen geſchickte Anbringung näher zu unterſuchen, weil ohngeachtet dieſer Gutwilligkeit ein Haufen verführeriſcher Gelegenheiten vorkommen können, wo dieſe Manier nicht gut thut.

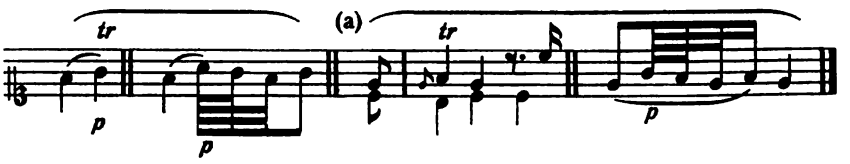
8. §. Da dieſe Manier in den mehreſten Fällen gebraucht wird, um die Noten gläntzend zu machen, ſo werden gemeiniglich die, ſo wegen des Affects unterhalten und ſimpel vorgetragen werden müſſen, und wobey denen, ſo den wahren Vortrag und Druck nicht verſtehen, die Zeit insgemein zu lang wird, dadurch verdorben. Auſſerdem pflegt ſich bey dieſem Doppelſchlag der Fehler einzuſchleichen, welcher bey dem Gebrauch aller Manieren zu vermeiden iſt, nehmlich der Ueberfluß.

9. §. Aus der Betrachtung, daß dieſe Manier in der Kürtze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachſchlage vertritt, kan man ſchon eine nähere Einſicht in den rechten Gebrauch dieſes Doppelſchlages kriegen. [77].

10. §. Da dieſer Doppelſchlag die allermeiſte Zeit geſchwinde gemacht und die oberſte Note nach der ſchon angeführten Art geſchnellt wird, ſo begehet man einen Fehler, wenn man bey einer langen Note ſtatt des ordentlichen Trillers den Doppelſchlag gebraucht, weil dieſe Note, welche durch den Triller ausgefüllt werden ſollte, hierdurch zu lerr bleibt.

11. §. Ich muß bey dieſer Gelegenheit einer Ausnahme gedencken, welche ſich ereignet, wenn man in langſamen Tempo wegen des Affects ſo wohl bey dem Schluſſe Fig. LII.

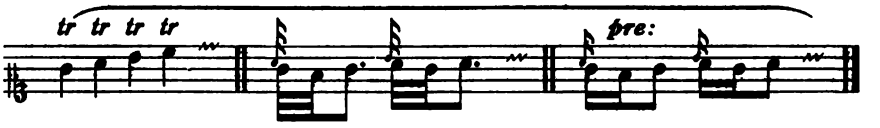
[Tab. V.] Fig. LII.



als auch auſſer dem nach einem Vorſchlage von unten (a) ſtatt des Trillers einen leiſen Doppelſchlag macht, indem man die letzte Note davon ſo lange unterhält, bis die folgende eintritt.

12. §. Aus der Aehnlichkeit dieſes Doppelſchlags mit einem Triller mit dem Nachſchlage folgt, daß der erſtere ſich ebenfalls mehr nach hinauf als herunterwärts neiget. Man trillert alſo bey geſchwinden Noten gantze Octaven und weiter bequem durch dieſe Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieſer oft vorkommende Fall wird gemeiniglich auſſer dem Claviere ſo angedeutet, wie wir bey Fig. LIII.

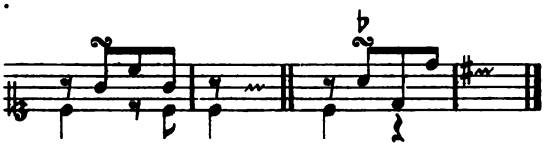
[Tab. V.] Fig. LIII.



ſehen. Bey geſchwinden herunter gehenden Noten hat alſo der Doppelſchlag nicht ſtatt.

13. §. Es fließt ferner aus dieſer Aehnlichkeit, daß man unſere Manier ohne Bedencken über Noten, welche ſpringen, anbringen könne Fig. LIV.

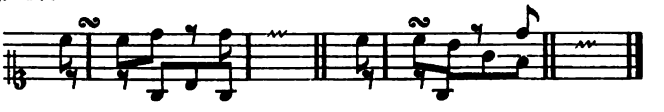
[Tab. V.] Fig. LIV.



Wir ſehen hierbey hinauf- und herunterſpringende Exempel.

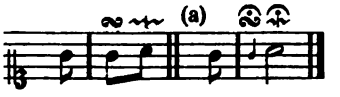
14. §. Ohngeachtet der Doppelſchlag gerne über einer wiederholten Note angebracht wird, ſo verträgt ihn in dieſem Falle eine drauf folgende ſteigende Secunde dennoch eher als eine herunter gehende, indem der Anſchlag bey dieſem letztern Falle beſſer thut, Fig. LV. [78].

[Tab. V.] Fig. LV.



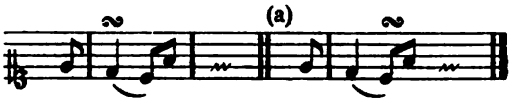
15. §. Auſſerdem kommt der Doppelſchlag oft nach langen Vorſchlägen über etwas langen Noten vor, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (c) (e) (f) und (h) geſehen haben. Wir mercken hierbey an, daß der Doppelſchlag über einem Vorſchlage (denn die im vorigen §. angeführten wiederholten Noten ſind faſt allezeit Vorſchläge) nicht leidet, daß die folgende Note einen Zierrath bekomme Fig. LVI; es ſey denn dieſer Vorſchlag vor einer Fermate, wobey er auch wegen des darüber befindlichen Zeichens länger gehalten wird, als ſeine Geltung erfordert; die letzte Note von dieſem Doppelſchlage wird unterhalten, daß man alſo ohne Eckel gar wohl nach einem kleinen Zwiſchen-Raume in den darauf folgenden langen Mordenten hinein gehen kan (a).

[Tab. V.] Fig. LVI.



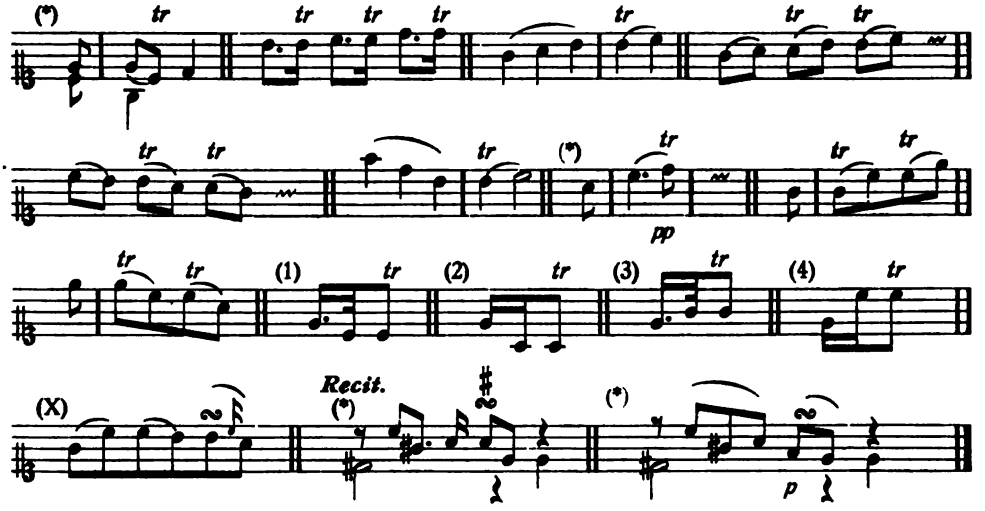
16. §. Vorſchläge, welche die vorhergehende Note nicht wiederholen, leiden über ſich keinen Doppelſchlag Fig. LVII, ob er ſchon über der darauf folgenden Auflöſung angebracht wird, (a).

[Tab. V.] Fig. LVII.



17. §. Da man auſſer dem Claviere das Zeichen des Doppelſchlags eben ſo wenig kennet, als nöthig dieſe Manier in der Muſick iſt: ſo deutet man ſie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchmahl einen Triller vorſtellen ſoll, an. Bey Fig. LVIII. finden ſich ein Haufen Exempel, bey welchen allen der Doppelſchlag beſſer und bequemer iſt als der Triller. Die mit einem (*) bezeichneten enthalten den eigentlichen Sitz eines Doppelſchlages, weil allda keine andere Manier ſtatt hat. Die mit (1) (2) (3) und (4)

[Tab. V.] Fig. LVIII.



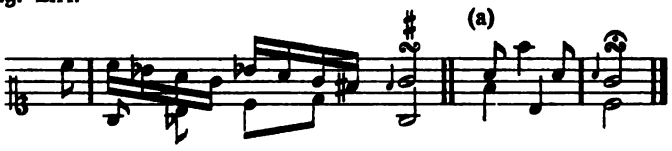
bezeichneten Figuren, wobey aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittelſte ſeyn muß, ſind eben ſo gewiß ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelſchlags bey geſchwindem Tempo. Bey dem Exempel (X) wird zuweilen in langſamer Zeit-Maaß nach dem Doppelſchlage noch ein Vorſchlag an dieſelbe Note gehängt. [79].

18. §. Der Mangel an Kennzeichen der Manieren auſſer unſerm Inſtrumente nöthigt alſo die Componiſten oft das Zeichen des tr. dahin zu ſetzen, wo

der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleifung ungeschickt ist. Das letzte Exempel mit zweyerley Endigung, unter dem Titel: Recit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlage nicht, wie gewöhnlich unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun ohnmöglich das Zeichen des tr. hierbey setzen kan, so muß man, wenn man kein anders hat, diese Noten der Discretion der Spielenden überlassen.

19. §. Der Doppelschlag kommt zwar, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (e) gesehen haben, über einer Fermate vor, wo man durch einen Vorschlag von unten hinein gegangen ist, niemahls aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX.

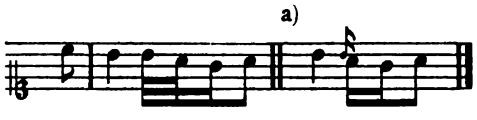
[Tab. V.] Fig. LIX.



In beyden Fällen aber kan er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).

20. §. Ohngeachtet der Aehnlichkeit des Doppelschlages mit dem Triller unterscheidet sich doch der erstere von dem letztern durch zwey Stücke: erstlich dadurch, indem er seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil die ersten geschwinder sind als die letzte, und also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affect mit Fleiß matt gemacht wird, Fig. LX.

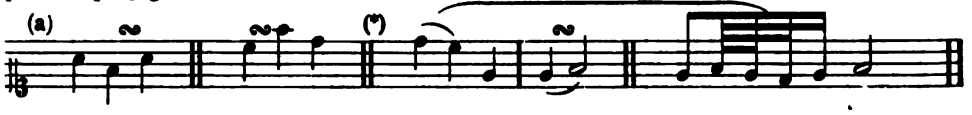
[Tab. V.] Fig. LX.

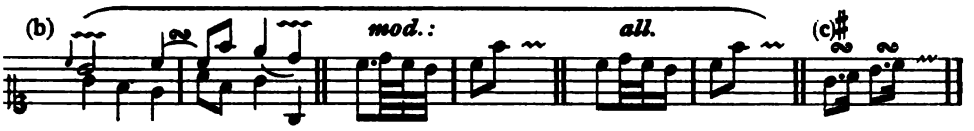


Dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey (a) sehen. [80].

21. §. Der Doppelschlag allein kommt auch nach einer Note oder Vorschlag vor, und zwar erstlich, wenn solche etwas lang sind Fig. LXI. (a); zweytens, bey einer Bindung (b), und drittens, wenn Puncte nachfolgen, (c).

[Tab. V.] Fig. LXI.



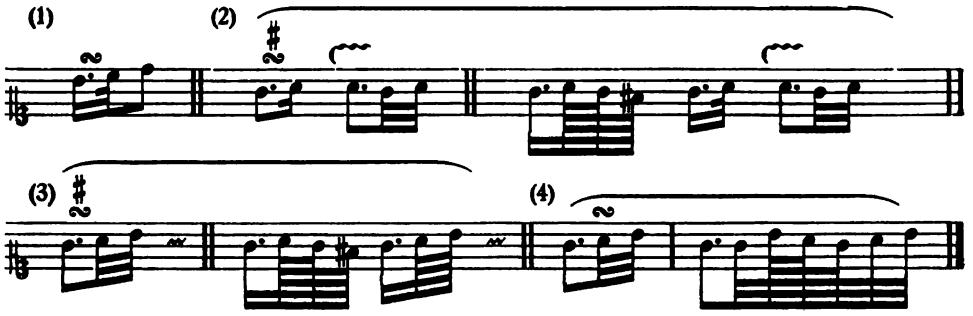


22. §. Im erſten Falle geſchiehet dieſes bey allerley Bewegung, nur nicht wohl vor einer fallenden Secunde. Wenn man zuweilen bey einer Cadentz keinen Triller anbringen will, ſo macht man nach dem Vorſchlage von unten, welcher in die Schluß-Note hinein gehet, einen Doppelſchlag (*); es darf aber alsdenn über der letzten Note kein Mordent gemacht werden. Die Eintheilung des Doppelſchlags iſt bey allen Exempeln unter (a) dieſelbe, welche zuletzt abgebildet iſt.

23. §. Im zweyten Falle entſtehet nach der bindenden Note ein Punckt und die letzte Note des Doppelſchlags macht mit der gebundenen eine Note aus; iſt die Zeit-Maaß aber hurtig, ſo fällt der Punckt weg; beyde Eintheilungen ſind bey (b) deutlich angezeigt. Dieſes Exempel kommt oft vor Cadentzen vor.

24. §. Im dritten Falle entſtehen zwey Punckte, zwiſchen welchen der Doppelſchlag gemacht wird (c). Die Eintheilung finden wir bey (2) in Noten ausgeſchrieben und iſt allezeit dieſelbe. Dieſer Fall kommt oft vor, wenn das Tempo ſo langſam iſt, daß dieſe Art von Noten zu langweilig werden will, ingleichen bey Einſchnitten (1), und vor den Cadentzen, wenn nach einer puncktirten Note in demſelben Tone ein Triller darauf folget (2). Bey heruntergehenden puncktirten Noten von keiner beſondern Länge, kommt dieſe Art den Doppelſchlag anzubringen nicht vor. Das Exempel (3), wenn es ſoll durch dieſe Manier ausgefüllet werden, ſtellet einen eigentlichen Sitz des Doppelſchlags vor, weil ein Triller ſtatt deſſen, ſo wohl über der erſten Note, als auch nach ihr, allezeit falſch iſt. Wir ſehen aus der Abbil- [81] dung dieſes Exempels daß der Doppelſchlug ſo wohl nach der erſten als über der zweyten Note (4) angebracht wird. Aus der dabey befindlichen Eintheilung kan man leicht urtheilen, daß zu dieſem Falle ein langſames Tempo erfordert wird.

[Tab. V.] Fig. LXI.



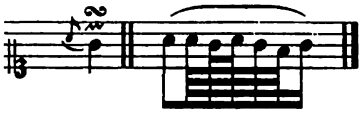
25. §. Das Verſetzungs-Zeichen bey dem Doppelſchlage erkennet man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation. Dieſe Manier leidet eben ſo wenig, wie die Triller, in ſich eine überflüßige Secunde Tab. IV. Fig. XXX. (d).

26. §. Das nöthige Schnellen bey dem Doppelſchlage, wozu der kleine Finger nicht geſchickt genung iſt, erfordert zuweilen eine etwas weniges geſpannte Applicatur Fig. LXII.

[Tab. V.] Fig. LXII.

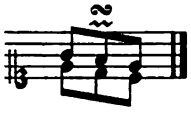
27. §. Wenn bey dem Doppelſchlage die zwey erſten Noten durch ein ſcharfes Schnellen in der größten Geſchwindigkeit wiederholt werden, ſo iſt er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kan ſich dieſe zuſammen geſetzte Manier am deutlichſten vorſtellen, wenn man ſich einen Prall-Triller mit dem Nachſchlage einbildet. Dieſe Manier giebt dem Clavier-Spielen zugleich eine beſondere Anmuth und Glantz. Sie ſtellt in der Kürtze und in einer gröſſern Lebhaftigkeit einen angeſchloſſenen Triller mit dem Nachſchlage vor. Man muß ſie alſo mit dieſem nicht verwechſeln, indem ſie ſich ſo weit davon unterſcheidet, als der Prall-Triller und der Doppelſchlag von dem ordentlichen Triller. Dieſe Manier iſt ſonſt noch nicht angemerckt worden. Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt iſt. Ich habe ſie ſo bezeichnet, und ſie ſieht in der Ausführung ſo aus, wie beydes bey Fig. LXIII. abgebildet iſt.

[Tab. V.] Fig. LXIII.



28. §. Dieſer **prallende Doppelſchlag** findet ſich ohne und nach einem Vorſchlage; niemahls aber kan er anders vor- [82] kommen, als der Prall-Triller, nehmlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichſam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV.

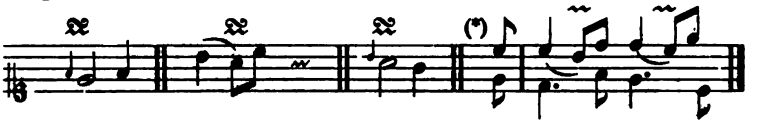
[Tab. V.] Fig. LXIV.



Da dieſe zuſammen geſetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus ſie beſteht, ſo füllt ſie auch die Geltung einer etwas langen

Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV.

[Tab. V.] Fig. LXV.

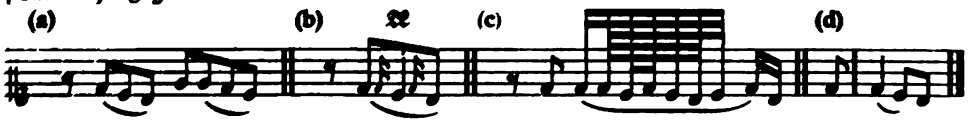


Hingegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (*), in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maasse besser als zusammen gesetzt. Man kan überhaupt mercken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat.

29. §. Wenn in langsamer Zeit-Maasse drey Noten herunter steigen so entsteht vor der mittelsten ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermahliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit seinen Zierathen (b), und mit seiner Ausführung (c) abgebildet. Der erste Vorschlag ist etwas gewöhnliches bey langsamen Noten, indem er sie gut ausfüllt; ausserdem aber war er hier nöthig, um den prallenden Doppelschlag bequem und nicht eher anzubringen, als bis die Hälfte der Note, worüber er sich befindet, vorbey war, welche Hälfte er just ausfüllt. Der letzte Vorschlag dient nicht nur zur Verkürtzung der letzten langen Note, damit sie wegen ihrer Dauer ein Verhältniß mit der vorigen bekomme, sondern er ist auch nöthig wegen der Natur des Doppelschlages, welcher, wie der ihm ähnliche Triller mit dem Nachschlage, sich gerne in die Höhe neiget. Man darf diesen letzten Vorschlag nicht von seiner Note abreissen, (1) weil es ein Vorschlag und kein Nachschlag seyn soll, (2) weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppel- [83] schlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden sogleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachschlagenden Note daraus entstehe; (3) um die proportionirte Geltung der letzten Note beyzubehalten. Wir sehen hier abermahl, was das Abreissen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kan. Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c wie ein simples Sechzehntheil zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passagie ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nehmlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die gantze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharfen Prall-Triller

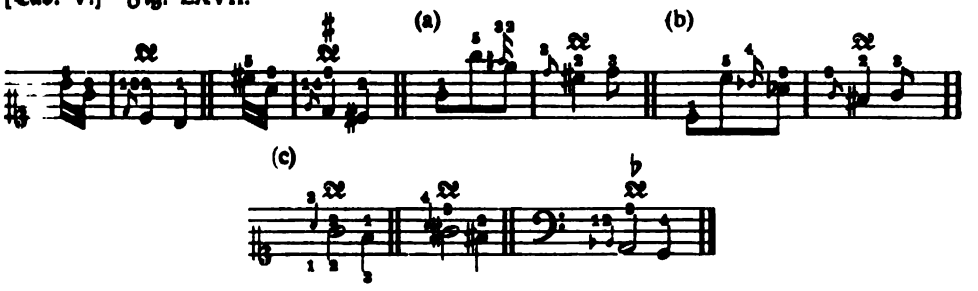
zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn ganz natürlich und leichte ausfallen. Bey (d) iſt das Exempel etwas verändert, es behält aber dennoch dieſelbe Ausführung bey den letzten zwey Noten.

[Tab. V.] Fig. LXVI.



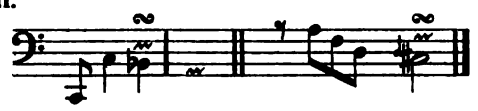
30. §. Da der Doppelſchlag allein eben ſo wohl wie der Triller mit dem Nachſchlage, wegen dieſes letztern allezeit einen Finger zum Hinterhalt haben muß; da das Schnellen, welches hierbey ſo wohl als vornehmlich bey dem hinzu geſetzten Prall-Triller, nur mit einigen Fingern gut ausgeübet werden kan, ſo ereignet ſich wegen der Finger-Setzung bey dieſer zuſammen verbundenen Manier oft eine der größten Schwierigkeiten, welchen abzuhelfen beſondere Freyheiten vorgenommen werden müſſen. Bey Fig. LXVII. findet man einige Fälle dieſer Art. Bey dem Exempel (a) wird durch einen kleinen Ruck mit der Hand nach der [84] lincken Seite nach dem e mit dem zweyten Finger, der dritte aufs folgende d geſetzt, aber nicht über den zweyten geſchlagen, wie die verwerflichen Applicaturen lehren. Das Exempel (b) erfordert wegen dieſer zuſammengeſetzten Manier, daß man mit dem dritten Finger von dem halben Tone herunter gleite. Die leichteſte Finger-Setzung alſo bey dieſem prallenden Doppelſchlage iſt die bey (c) abgebildete. Dem ohngeacht thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißig mit allen Fingern übet, weil ſie dadurch ſtarck und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieſer oder jener Manier nehmen.

[Tab. V.] Fig. LXVII.



31. §. Man bringt zwar nicht leichte im Baſſe Manieren an, wenn ſie nicht ausdrücklich angedeutet ſind; dennoch kan man zuweilen bey dergleichen Gelegenheiten, wie wir bey Fig. LXVIII. ſehen, den prallenden Doppelſchlag brauchen.

[Tab. V.] Fig. LXVIII.

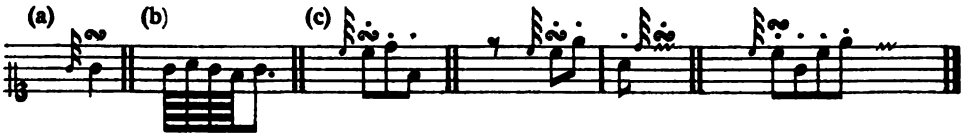


32. §. Der Prall-Triller und der mit ihm vereinte Doppelſchlag, da ſie auf einem übel zu rechte gemachten Flügel gar nicht anſprechen, ſind eine ſichere Probe von deſſen gleicher Befiederung. Man muß dahero billig Mitleiden mit den Clavieriſten haben, da man ihnen gemeiniglich durch ſchlecht im Stande ſeyende Inſtrumente dieſe nöthigſten und vornehmſten Zierrathen benimmt, welche alle Augenblicke vorkommen, und ohne welchen die meiſten Stücke ſchlecht ausgeübet werden.

33. §. Wenn ein Doppelſchlag über geſtoſſenen Noten angebracht werden ſoll, ſo erhält er eine beſondere Schärfe durch eben dieſelbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er ſtehet. Dieſe noch nicht anders wo bemerckte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelſchlage verſehenen Note angedeutet. Dieſe dreyfache Schwäntzung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maaſſe unverändert, weil dieſes Nötgen allezeit durch den geſchwin- [85] deſten Anſchlag mit einem ſteifen Finger heraus gebracht und ſogleich mit der geſchnellten Anfangs-Note des Doppelſchlags verbunden wird. Auf dieſe Art entſtehet eine neue Art vom prallenden Doppelſchlage, welchen man zum Unterſcheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den geſchnellten Doppelſchlag nennen kan. Bey hurtigen Noten iſt dieſe Manier bequemer als ein Triller, weil ich überhaupt glaube, daß der letztere am beſten thut, wenn die Geltung der Note erlaubet, ſolchen wenigſtens eine ziemliche Weile zu ſchlagen, indem man widrigenfalls eine andere Manier an dieſe Stelle ſetzen kan. Der Doppelſchlag erhält durch dieſes Nötgen eben den Glantz, welchen er durch den vereinbarten Prall-Triller erhält, nur bey gantz widrigen Fällen.

34. §. Denn, indem der prallende Doppelſchlag allein nach einer fallenden Secunde und anders nicht gebraucht werden kan, wobey allezeit eine Schleifung iſt: ſo ſind juſt dieſes Intervall in derſelben Bewegung und die geſchleiften Noten überhaupt die eintzigen möglichen Hinderniſſe, dieſen geſchnellten Doppelſchlag anzubringen. Bey Fig. LXIX. finden wir ſein Zeichen (a), ſeine Geſtalt in der Ausführung (b), und einige Fälle wobey er ſtatt hat (c).

[Tab. V.] Fig. LXIX.

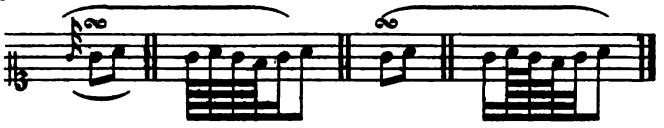


Er kommt alſo im Anfange und in der Mitten, vor einem Gange und Sprunge aber nicht über einer Schluß-Note vor, wenn ſie auch kurtz abgefertiget werden ſollte. Man kan hierbey mit anmercken, daß bey dieſen Exempeln auſſer dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelſchlags zu ſtehen pflegt.

35. §. Dieſe Manier kan entweder gar nicht gemacht werden, oder ſie wird wenigſtens nicht leichte ihre nöthige Lebhaftigkeit erhalten, wenn ſie bey einer Note vorkommt, welche mit dem Daumen, dem vierten oder kleinen Finger gegriffen werden ſoll. Die übrigen Finger ſind hierzu geſchickter. [86].

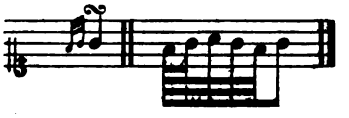
36. §. Man verwirre dieſe unſere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelſchlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie ſind gar ſehr unterſchieden, indem der letzte eine gantze Weile nach der Note eintritt und bey geſchleiften und ausgehaltenen Noten zu finden iſt. Die Figuren beyder Manieren beyſammen ſehen wir unter Fig. LXX, um ihren Unterſchied deutlich zu erkennen.

[Tab. V.] Fig. LXX.



37. §. Endlich kömmt der Doppelſchlag auch nach zwey kleinen Zweyunddreißigtheilen vor der Note, worüber er ſtehet, vor. Dieſe Nötgen werden ſo geſchwind als möglich an den Doppelſchlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreyfache Schwäntzung bleibt ebenfalls allezeit unverändert. Dieſe noch zeithero von niemanden angemerckte Manier ſtellt in der Kürtze einen **Triller von unten** vor, und wird alſo auch an deſſen Stelle über einer kurtzen Note gebraucht. Man kan dieſe Manier den **Doppelſchlag von unten** nennen. Sein Zeichen und ſeine Ausführung iſt bey Fig. LXXI. abgebildet.

[Tab. V.] Fig. LXXI.

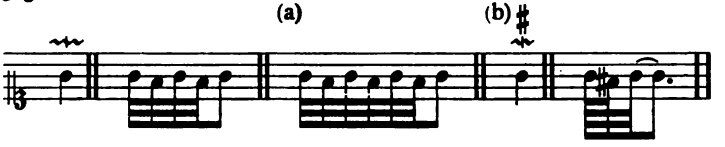


Fünfte Abtheilung.

Von dem Mordenten.

1. §. Der **Mordent** ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt. Er ist bald **lang** bald **kurz**. Sein Zeichen im erstern Falle ist Tab. V. bey Fig. LXXII. nebst der Ausführung abgebildet; jenes wird niemahls verlängert, diese aber wohl, wenn es nöthig ist (a). Der kurtze Mordent nebst seiner Würckung ist bey (b) zu sehen.

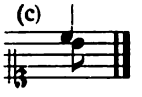
[Tab. V.] Fig. LXXII.



2. §. Ohngeachtet man gemeiniglich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurtzen über kurtze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Viertheilen und Achttheilen, nachdem die Zeit-Maasse ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge.

3. §. Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er gantz kurtz seyn soll, zu machen (c).

[Tab. V.] Fig. LXXIII.



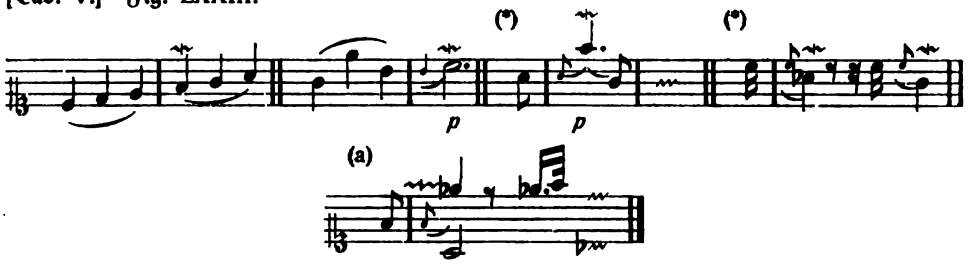
Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange als man ihn seltner als die andern Mordenten anbringt. Er kommt blos ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.

4. §. Diese Manier liebt hinaufgehende oder springende Noten vorzüglich; bey herunter springenden kommt sie nicht so oft, bey fallenden Secunden gar nicht vor. Sie läßt sich im Anfange, in der Mitte, und am Ende eines Stückes finden.

5. §. Sie hängt die **geschleiften Noten**, sie mögen gehen oder springen, ohne und mit einem Vorschlage zusammen Fig. LXXIII. Dieses Verbinden

geſchiehet am öfterſten bey einer ſteigenden Secunde; dann und wann auch auſſerdem durch Vorſchläge (*). Wenn der Mordent über einem Vorſchlage von unten, vor einem Sprunge ſich finden läßt (a),

[Tab. V.] Fig. LXXIII.

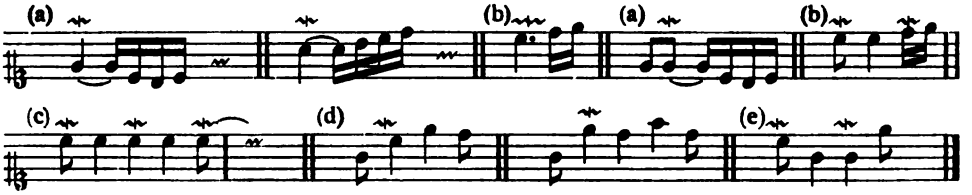


ſo muß die Haupt-Note lang ſeyn, damit ſie ſo viel als nöthig iſt von ihrer Geltung verliehren könne, um dieſem Vorſchlage durch einen langen Mordenten einen Nachdruck zu geben. In dieſem Falle verbindet und füllet dieſe Manier zugleich. Bey den Recitativen pflegt dieſer Fall zuweilen vorzukommen.

6. §. Der Mordent nach einem Vorſchlage wird nach der Regel des Vortrags der Vorſchläge leiſe gemacht. [88].

7. §. Der Mordent wird bey auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht; alſo trift man ihn, wie wir bey Fig. LXXIV. ſehen, über bindenden (a), punctirten (b), und rückenden Noten an; dieſe letzten mögen auf einem Tone oft hinter einander (c), oder bey Abwechſelung der Intervallen rücken (d). Bey dieſer letztern Art von Noten läßt ſich der Mordent am beſten über der einmahligen Wiederholung des vorigen Tones anbringen (e).

[Tab. V.] Fig. LXXIV.



In dieſen Rückungen füllt der Mordent nicht allein, ſondern er macht zugleich die Noten glänzend.

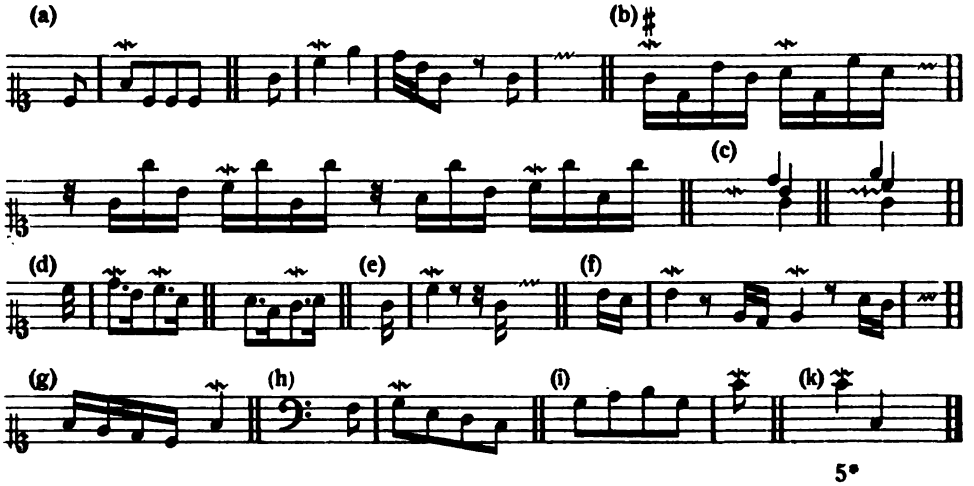
8. §. Bey den Exempeln mit (a) und (b) kan man anmercken, daß man, wenn ja die Zeit-Maaß ſo langſam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wolte, dieſe lange Noten dadurch verkürzet, indem man ſie noch einmahl anſchlägt, und ohngefehr ſo vorträgt, wie wir in der Abbildung unter eben den Buchſtaben ſehen. Dieſe Freyheit muß man nicht

anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen. Man muß also bey Gelegenheit des langen Mordenten weder die Schönheit des Nachklangs verhindern, und denselben, so wie die übrigen, weder über jeder etwas langen Note anbringen, noch zu lange aushalten. Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird eckelhaft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschließt.

9. §. Der Mordent über springenden und abgestossenen Noten giebt ihnen einen Glantz. Es wird hierzu meistentheils der [89] kurtze gebraucht. Man findet ihn über Noten, welche man in Ansehung der Harmonie anschlagende zu nennen pflegt, und welche daher oft von besonderm Gewichte sind, Fig. LXXV. (a); bey gewissen Brechungen (b), und bey vollstimmigen Griffen in der Mitte (c), allwo bey einer etwas langen Note auch der lange Mordent statt haben kan; diese Manier kommt ebenfalls vor bey abgestossenen punctirten Noten, wo die Puncte nicht gehalten werden (d), und wo Pausen darauf folgen (e). Wenn nach einigen kurtzen Noten, welche theils um eine Secunde steigen (f), theils springen (g) eine längere nachfolget: so wird er bey dieser letztern angebracht.

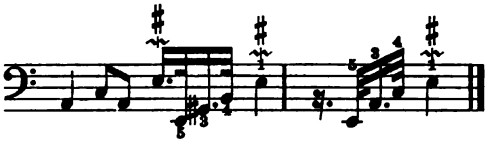
10. §. Unter allen Manieren, kommt der Mordent im Basse, ohne daß man ihn andeutet, am öftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und ausser Cadentzen, besonders wenn der Baß nachhero eine Octave herunter springt (k).

[Tab. V.] Fig. LXXV.



11. §. Wegen der Versetzungs-Zeichen richtet sich diese Manier, wie die Triller nach den Umständen. Oft kriegt der unterste Ton dieser Manier, wegen der Schärfe, ein Versetzungs-Zeichen Tab. VI. Fig. LXXVI.

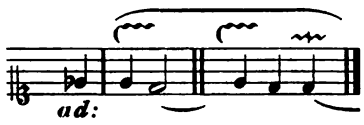
[Tab. VI.] Fig. LXXVI.



12. §. Damit man nach einer kurtzen Note die nöthigen Finger zum Mordenten gleich und frey habe, so nimmt man zuweilen eine besondere Finger-Setzung vor Fig. LXXVI. Diese Applicatur erfordert ein mäßiges Tempo und rechtfertiget sich aus der kurtzen Abfertigung der punctirten Noten, vermöge welcher nach eingesetztem vierten Finger der Daumen und der zweyte Finger zur Ausübung des Mordenten gleich bereit da seyn müssen. Man hat bey der langen Note mit dem dritten Finger Zeit genug, die Hand um ein weniges nach der rechten Seite zu rücken. Wenn diese Passagie ohne Puncte oder in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt, alsdenn bleibt man bey der gewöhnlichen Ordnung der Finger. [90]

13. §. Da wir gesehen haben, daß der **Mordent**, zumahl wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten **zur Ausfüllung** gebraucht wird; so kan er auch nach einem Triller in diesem Falle vorkommen; man muß ihn aber durch die Theilung der langen Note von dem Triller absondern. Ausser dieser Vorsicht würde es unrecht seyn, unmittelbar nach dem Triller den Mordenten anzubringen, **weil man niemahls die Manieren hinter einander häufen soll.** Nach der bey Fig. LXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXVII.

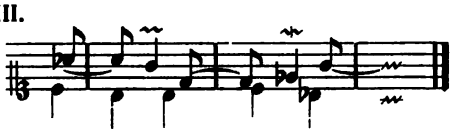


abgebildeten Ausführung eines Exempels ist also beyden Anmerckungen ihr Recht wiederfahren. Die Währung des Mordenten richtet sich nach dem Tempo, welches allerdings nicht geschwinde seyn darf, weil man sonst dieses Hülfs-Mittel nicht nöthig hat.

14. §. Bey dieser Gelegenheit kan man anmercken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kan nur auf eine Art, nehmlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemahls ein Mordent statt hat. Das eintzige haben sie mit einander gemein,

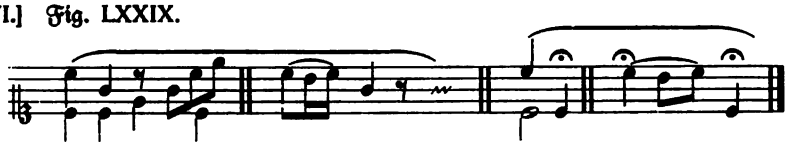
daß ſie beyderſeits in die Secunde hineinſchleifen, der Mordent im hinaufſteigen; und der Prall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. ſehen wir dieſen Fall deutlich vorgeſtellt.

[Tab. VI.] Fig. LXXVIII.



15. §. Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willkührlichen Manier Erwehnung thun, welche wir zuweilen in langſamen Stücken im Anfange, und vor Fermaten oder Pauſen, beſonders von den Sängern hören. Die ſimpeln Noten, wo dieſe Manier ſtatt hat, ſammt ihrer Ausführung finden wir unter Fig. LXXIX.

[Tab. VI.] Fig. LXXIX.



Da dieſe letztere den Noten eines Mordenten vollkommen ähnlich iſt, und der Fall, wo man ſie trift, einen Mordenten leidet, nur daß er nach dem gewöhnlichen Vortrage zu bald vorbey gehen dürfte, ſo kan man dieſe Manier für einen langſamen Mordenten anſehen, welcher auſſer dieſem Falle verwerflich iſt. [91].

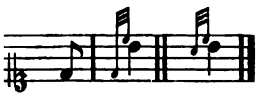
Sechſte Abtheilung.

Von dem Anſchlage.

1. §. Wenn man ſtatt einen Ton ſimpel anzugeben, die vorige Note noch einmahl wiederhohlet, und alsdenn mit einer Secunde von oben in die folgende herunter geht; oder wenn man ſtatt dieſe vorhergehende Note zu wiederholen, die Unterſecunde von der folgenden zuerſt anſchläget, und darauf mit der Secunde von oben in dieſelbe geht: ſo nennet man dieſes den Anſchlag.

2. §. Wir werden dieſe Manier aus der Tab. VI. Fig. LXXX.

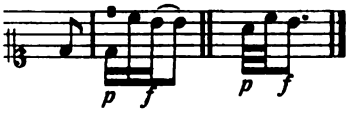
[Tab. VI.] Fig. LXXX.



befindlichen Abbildung deutlicher kennen lernen, vermöge welcher wir sehen, daß sie auf **zweyerley Art** vorkommt.

3. §. Der Vortrag von diesen Nötgen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweyten, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt Fig. LXXXI.

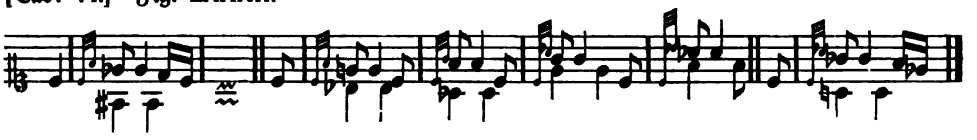
[Tab. VI.] Fig. LXXXI.



Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermaassen ausgefüllt werden.

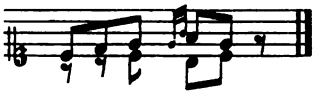
4. §. Bey der letzten Art findet oft ein Punckt zwischen den beyden kleinen Nötgen statt, die erstere hingegen leidet keine Veränderung, sie wird nur bey gemäßigter Zeit-Maaße gebraucht, wenn die folgende Note in die Höhe springt. Bey Fig. LXXXII. finden wir einige Fälle abgebildet.

[Tab. VI.] Fig. LXXXII.



5. §. Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorhero zum Gehör kommt, kan wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden. Bey Fig. LXXXIII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIII.

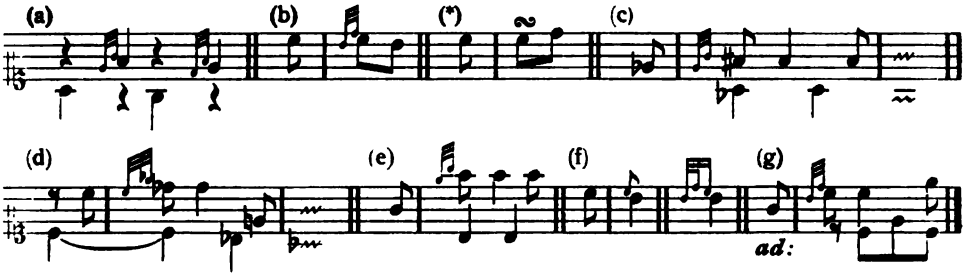


befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentli- [92] chen Sitz dieses Anschlages zeiget, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kan. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurtigkeit zunehmen kan.

6. §. Ausser diesem Falle kan **der Anschlag mit dem Tertien-Sprunge** bey allen unter Fig. LXXXII. befindlichen Exempeln ebenfalls statt haben. Man findet ihn auch bey einzeln Noten zwischen Pausen Fig. LXXXIV. (a), und

bey der Wiederholung eines Tones vor einer fallenden Secunde (b). Bey dieſer Wiederholung vor dem herunter ſteigenden Intervall iſt er natürlicher als der Doppelſchlag, ſo wie dieſer beſſer thut vor einer ſteigenden Secunde (*). Hiernächſt kan der Anſchlag in langſamen Tempo auch ſehr wohl gebraucht werden, indem er das Diſſonirende der überflüßigen Secunde beſſer vermindert als der Doppelſchlag (c). Man braucht ihn ferner vor einer ſteigenden Secunde (d) und Septime (e), ingleichen vor einem Vorſchlage vor einer fallenden Secunde (f). Man mercke überhaupt, daß der Anſchlag beſſer thut, wenn nachhero die Melodie fällt, als wenn ſie ſteigt; blos die Wiederholung einer mit dem Anſchlage verzierten Note und ein langſames Tempo können hierinnen eine Ausnahme machen (g).

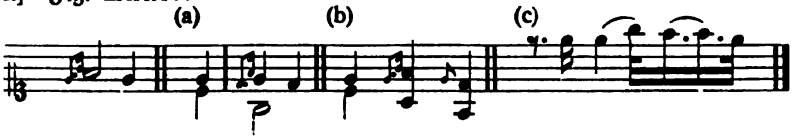
[Tab. VI.] Fig. LXXXIV.



7. §. Der **Anſchlag mit dem Punckte** wird entweder durch einen Vorſchlag von unten, oder durch die bey Fig. LXXXV. befindliche Vorſtellung angedeutet. Er wird auf verſchiedene Arten in den Tact eingetheilet. In den Probe-Stücken habe ich dieſes allezeit deutlich ausgedruckt. Der folgenden Note wird ſo viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieſer Anſchlag beträgt.

8. §. Dieſer Anſchlag kommt in geſchwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affectuöſen Stellen gebraucht. [93] Sein Sitz iſt theils bey einer wiederholten (a), theils bey einer um eine Secunde geſtiegenen Note (b), welche in beyden Fällen hernach entweder durch einen Vorſchlag (b), oder ohne denſelben (a) herunter ſteigen muß. Das Exempel (a) iſt oft im Adagio ein Einſchnitt. Das Tab. IV. Fig. XI. mit einem (*) bezeichnete Exempel verträgt wegen der langen Note f dieſen Anſchlag eher als einen bloſſen Vorſchlag. Die Ausführung hiervon ſehen wir Tab. VI. Fig. LXXXV. (c).

[Tab. VI.] Fig. LXXXV.



9. §. Man kan wegen des Anbringens dieſer Manier nicht leicht fehlen, ſo bald man ihren Urſprung erweget. Wenn eine Note durch einen **veränderlichen Vorſchlag von unten** um eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die folgende Note angeſchlagen wird, ein neuer **kurtzer Vorſchlag von oben** dazu kommt (b), ſo entſtehet zwiſchen dieſen zwey Vorſchlägen ein Punckt und folglich unſere Manier (c).

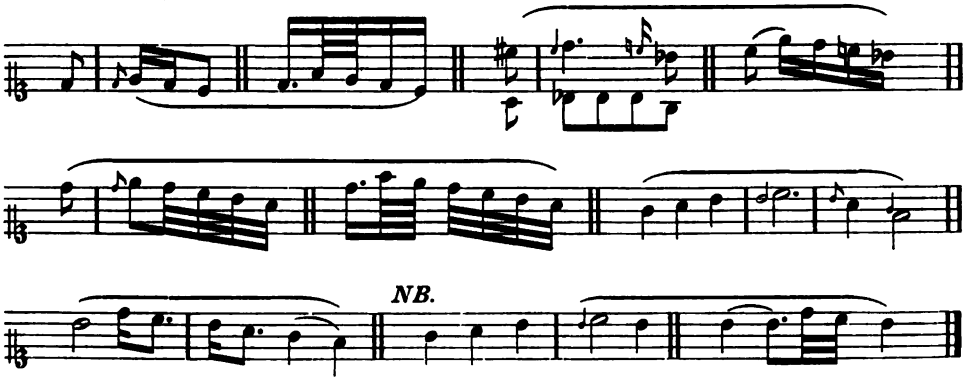
[Tab. VI.] Fig. LXXXVI.

Nur iſt die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter ſteigen müſſen.

10. §. Bey dem Vortrage dieſes Anſchlags iſt zu mercken, daß die erſte kleine Note vor dem Punckte jederzeit ſtarck und die andere mit der Haupt-Note ſchwach angeſchlagen werden. Die letzte kleine Note wird ſo kurtz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geſchleift.

11. §. Bey Fig. LXXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXVII.



ſehen wir noch mehrere Exempel mit ihrer Ausführung. Bey der Andeutung dieſer Manier habe ich mit Fleiß die Art, um ſie kennen zu lernen, beybehalten, vermöge welcher man dieſe Manier durch einen bloſſen Vorſchlag nicht deutlich genug andeutet. Je mehr Affect der Gedancke enthält und je langſamer das Tempo iſt, deſto länger hält man den Punckt, wie wir unter dieſer Figur bey NB. ſehen. [94].

Siebente Abtheilung.

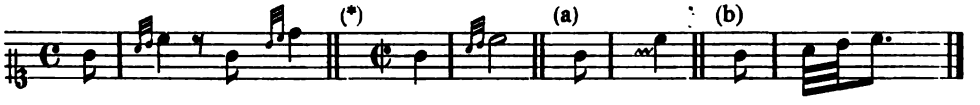
Von den Schleifern.

1. §. Die **Schleifer** kommen **ohne** und **mit einem Puncte** vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedancken flieſſend.

2. §. **Die Schleifer ohne Puncte** beſtehen theils aus **zweyen**, theils aus **dreyen Nötgen**, welche man vor der Haupt-Note anſchläget.

3. §. **Die erſtern** werden durch zwey kleine Zweyunddreißigtheile angedeutet Tab. VI. Fig. LXXXVIII. Bey dem Allabreve-Tacte können es auch Sechzehntheile ſeyn (*). Man findet dieſe Manier bisweilen ſo bezeichnet wie wir bey (a) ſehen. Oft wird ſie auch mit ihrer Ausführung ausgeſchrieben (b).

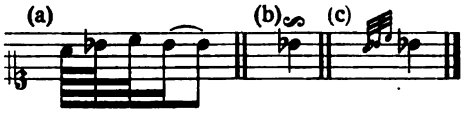
[Tab. VI.] Fig. LXXXVIII.



4. §. Die Schleifer von zweyen Nötgen unterſcheiden ſich noch von denen mit dreyen Nötgen auf zweyerley Art; (1) kommen jene allezeit vor einem Sprunge vor, allwo ſie die Intervallen darzwiſchen ausfüllen Fig. LXXXVIII, dieſe hingegen, wie wir bald ſehen werden, kommen auch auſſer dieſen vor; (2) werden jene allezeit geſchwinde geſpielt (b), dieſe aber nicht.

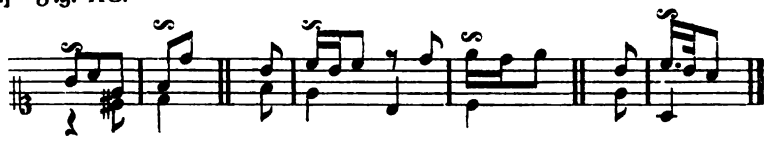
5. §. Bey Fig. LXXXIX. (a) ſehen wir die Ausführung dieſes **Schleifers von dreyen Nötgen**. Die Geſchwindigkeit dieſer Manier wird von dem Inhalte eines Stückes und deſſen Zeit-Maaſſe beſtimmt. Da man von dieſem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und ſeine Ausführung einem Doppelſchlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich iſt; ſo habe ich ihn viel bequemer durch das bey (b) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich ſtatt deſſen drey kleine Nötgen hätte ſetzen [95] wollen, wie man zuweilen antrift (c). Das Auge kan unſere Bezeichnungs-Art leichter überſehen und die Noten bleiben in der Nähe beyſammen.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIX.



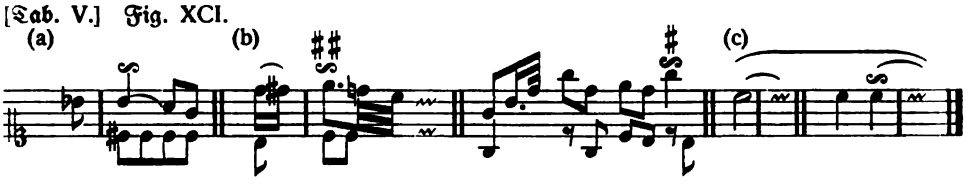
6. §. Diese Manier, liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige, und das alleraffectuöseste, und wird also auf zweyerley sehr verschiedene Art gebraucht. (1) Bey geschwinden Sachen zur Ausfüllung und zum Schimmer; hier stellt sie bequem einen **Triller von unten** ohne Nachschlag vor, wenn die Kürtze der Note zu diesem Triller nicht hinreichen will Fig. XC, und wird allezeit geschwinde gemacht. Die folgenden Noten können gehen oder springen.

[Tab. VI.] Fig. XC.



7. §. Im andern Falle wird dieser Schleifer als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affecte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen. Sein gewöhnlichster Sitz ist auf der wiederholten Note Fig. XCI. (a). Ausserdem kommt er auch im hinaufgehen und springen vor (b). Man siehet hieraus, daß dieser Schleifer alsdenn **ein langsam ausgefüllter Anschlag mit dem Tertien-Sprunge** ist. Man kann durch ihn eine Haltung ebenfalls mit Affecte ausfüllen (c).

[Tab. V.] Fig. XCI.



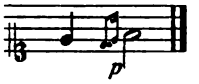
8. §. Weil die Dissonantzien geschickter sind, Leidenschaften zu erregen als die Consonantzen, so trift man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bey einer langsamen Note, welche mit Fleiß entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im Allegro gebraucht, wenn zumahl eine Versetzung der harten Ton-Art in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüßige Sexte wenn sie die Quinte bey sich hat, ingleichen die Sexte mit der übermäßigen Quarte und kleinen Tertie und der- [96] gleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, so kan man leicht urtheilen, daß diese Manier sich herunter neiget.

9. §. Wir lernen bey Gelegenheit dieſes Schleifers zweyerley: (1) daß man bey gewiſſen Gedancken mehr auf einen ungekünſtelten matten Ausdruck, als auf die Ausfüllung ſehen müſſe, und daß man alſo bey langſamen Noten nicht eben allezeit verbunden ſey, Manieren von vielen Noten zu wählen, indem man ſonſt ſtatt dieſes Schleifers den **Doppelſchlag von unten** brauchen könnte, welcher einige Aehnlichkeit in Noten mit ihm hat, (2) Daß man im Gegentheil auch nicht allezeit das affectuöſe einer Manier aus der Wenigkeit ihrer Noten erkennen müſſe, weil ſonſt folgen würde, daß ein Anſchlag, welcher nur aus zweyen Noten beſtehet, mehr Affect enthielt, als unſer Schleifer, oder, welches einerley iſt, wenn dieſer Anſchlag ausgefüllet wird.

10. §. So bequem dieſer aus dreyen Nötgen beſtehende Schleifer eine Traurigkeit erwecken kan, ſo viel Gefälligkeit erregt **der Schleifer aus zweyen Nötgen mit einem** darzwiſchen ſtehenden **Puncte.**

11. §. Bey Fig. XCII.

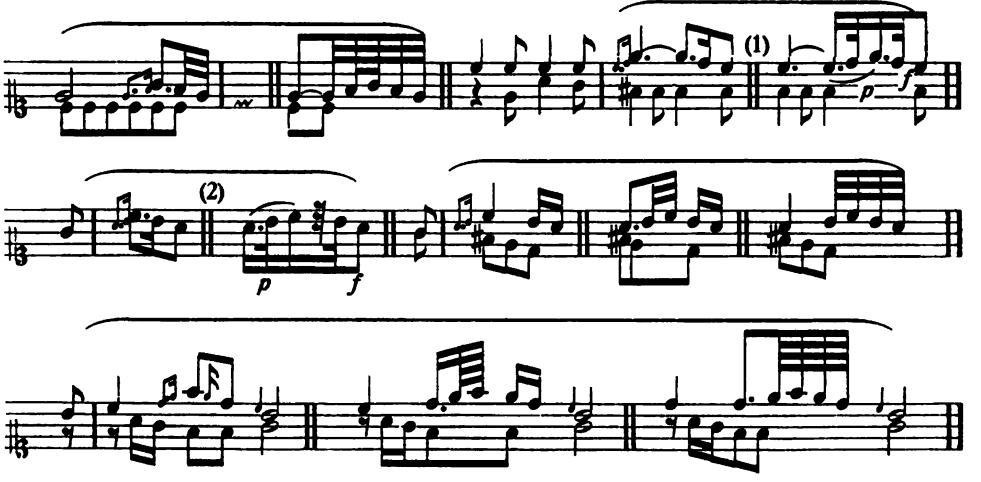
[Tab. VI.] Fig. XCII.

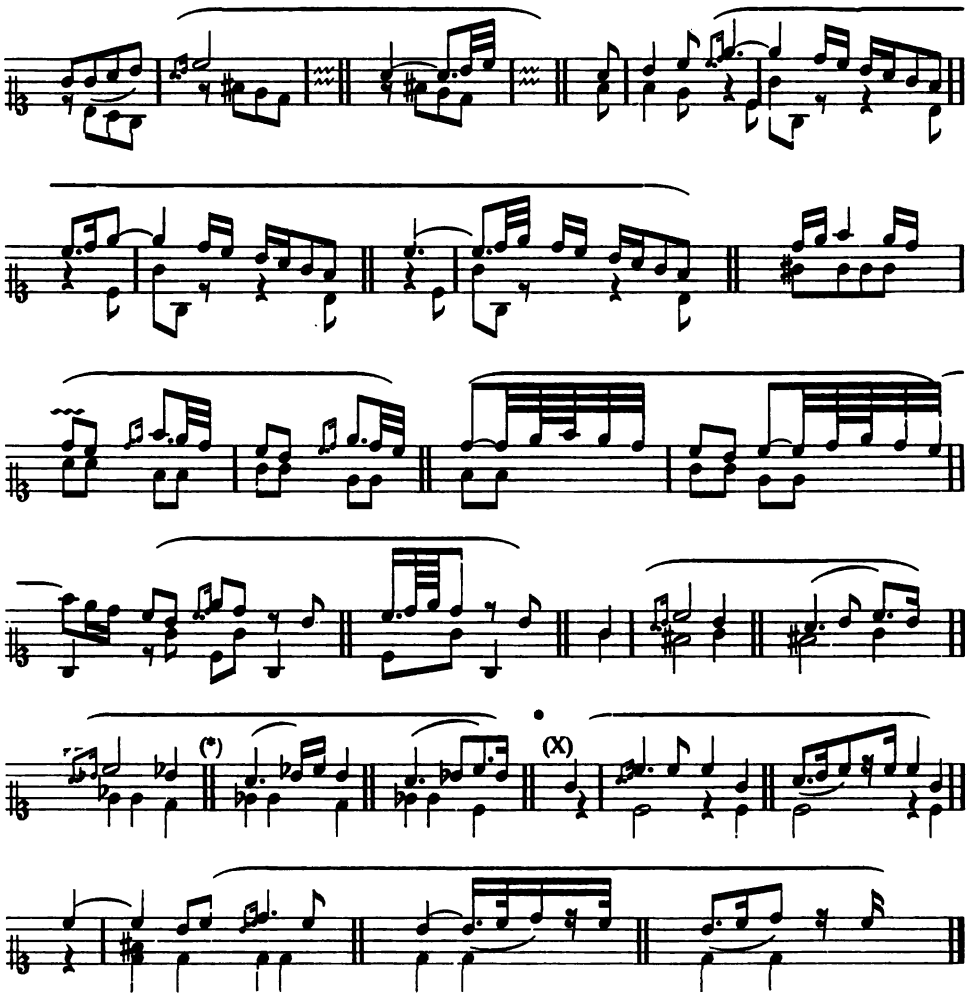


ſehen wir ihn angedeutet. Seine Eintheilung iſt ſo verſchieden als bey keiner andern Manier. Sie wird ebenfalls durch den Affect beſtimmt. Ich habe deswegen in den Probe-Stücken bey dieſer Manier eben ſo wohl, als bey dem Anſchlage mit dem Puncte, die Andeutung, auch zuweilen die Ausführung ſo deutlich, als es nur möglich geweſen iſt, ausgedrückt.

12. §. Bey Fig. XCIII.

[Tab. VI.] Fig. XCIII.





finden wir unterſchiedene Exempel mit ihrer verſchiedenen Ausführung. Wir ſehen bey (*) daß dieſe Eintheilung wegen des Baſſes beſſer iſt als die drauf-
[97] folgende. Ueberhaupt können die meiſten von dieſen Exempeln einen eigentlichen Sitz von dieſer Manier vorſtellen, indem man bey Anſchauung der ſimpeln Noten bald aus der Härte der anſchlagenden Diſſonantz, bald aus dem Leeren der Octaven leicht mercken kan, daß dahin etwas gehöre. Es kan aber keine andere Manier alsdenn wohl angebracht werden als dieſe. Die folgende Noten nach dieſer Manier pflegen gemeiniglich herunter zu gehen, ob wir ſchon aus dem Exempel (x) ſehen, daß der Geſang in demſelben Tone bisweilen auch fortfahren kan.

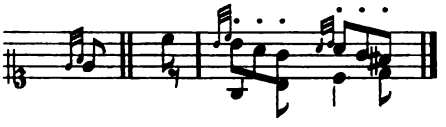
13. §. Das übrige zum Vortrage dieſer Manier iſt bey Fig. XCIII unter (1) und (2) abgebildet. Wir finden allda, daß die Note mit dem Puncte ſtarck, die darauf folgende hingegen ſammt der Haupt-Note ſchwach geſpielt wird. Der Punct über dem kleinen Bogen (1) bedeutet, daß über dieſer Note der Finger eher aufgehoben werden muß als die Geltung dauret, folglich wird wie bey (2) zu ſehen iſt, aus dem Puncte nach der Haupt-Note eine Pauſe.

Achte Abtheilung.

Von dem Schneller.

1. §. Den kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung, deſſen höchſten Ton man ſchnellt, und die übrigen beyden mit dem ſteifen Finger vorträget, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, ſo angedeutet, wie wir Tab. VI. unter Fig. XCIV. ſehen. Wegen dieſes Schnellens kan man dieſe noch ſonſten nicht bemerckte Manier gar wohl den Schneller nennen. [98].

[Tab. VI.] Fig. XCIV.



2. §. Dieſer Schneller wird allezeit geſchwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey geſtoſſenen und geſchwinden Noten vor, welchen er einen Glantz giebt, und wo er juſt zur Ausfüllung zureicht.

3. §. Er thut in der Geſchwindigkeit die Würckung eines Trillers ohne Nachſchlag, und gleichwie der letztere mit dem Nachſchlage eine ſteigende Folge liebt, ſo mag der Schneller gerne herunter gehende Noten nach ſich haben, ohne Zweifel, weil ſein letztes kleines Nötgen und die Haupt-Note zuſammen genommen einen Nachſchlag von dem Triller in der Gegen-Bewegung vorſtellen. Dem ohngeachtet unterſcheidet er ſich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angeſchloſſen und bey Schleifungen vorkommen kan.

4. §. Er muß ſehr geſchickt ausgeübt werden, weil er ſich ſonſt nicht gut ausnimmt. Es können ihn daher blos die ſtärckeſten und fertigſten Finger bewerckſtelligen, und man muß aus Noth oft mit einem Finger fortgehen, welches dem Stoſſen, ſo ihm natürlich iſt, keinen Schaden thut, Fig. XCV. (a). Man kan dieſe Manier beſonders auch bey den Einſchnitten brauchen (b).

[Tab. VI.] Fig. XCV. (a) (b)

Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten.

1. §. So wenig meine Absicht gewesen ist, mich mit weitläuftigern Manieren als die bishero angeführten sind, abzugeben; so nöthig finde ich doch etwas weniges bey Gelegenheit der Fermaten davon anzuführen. [99].

2. §. Man braucht diese letztern oft mit guter Würckung; sie erwecken eine besondere Aufmercksamkeit. Man deutet sie durch das gewöhnliche Zeichen eines Bogens mit einem Puncte darunter an, und hält so lange dabey stille, als es ohngefehr der Inhalt des Stückes erfordert.

3. §. Zuweilen fermirt man aus Affect, ohne daß etwas angedeutet ist. Ausserdem aber kommen diese Fermaten auf **dreyerley** Art vor. Man hält entweder über der vorletzten Note, oder über der letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause stille. Es sollte dieses Zeichen von Rechtswegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfalls noch einmahl, bey dem Ende der Fermate, angedeutet seyn*).

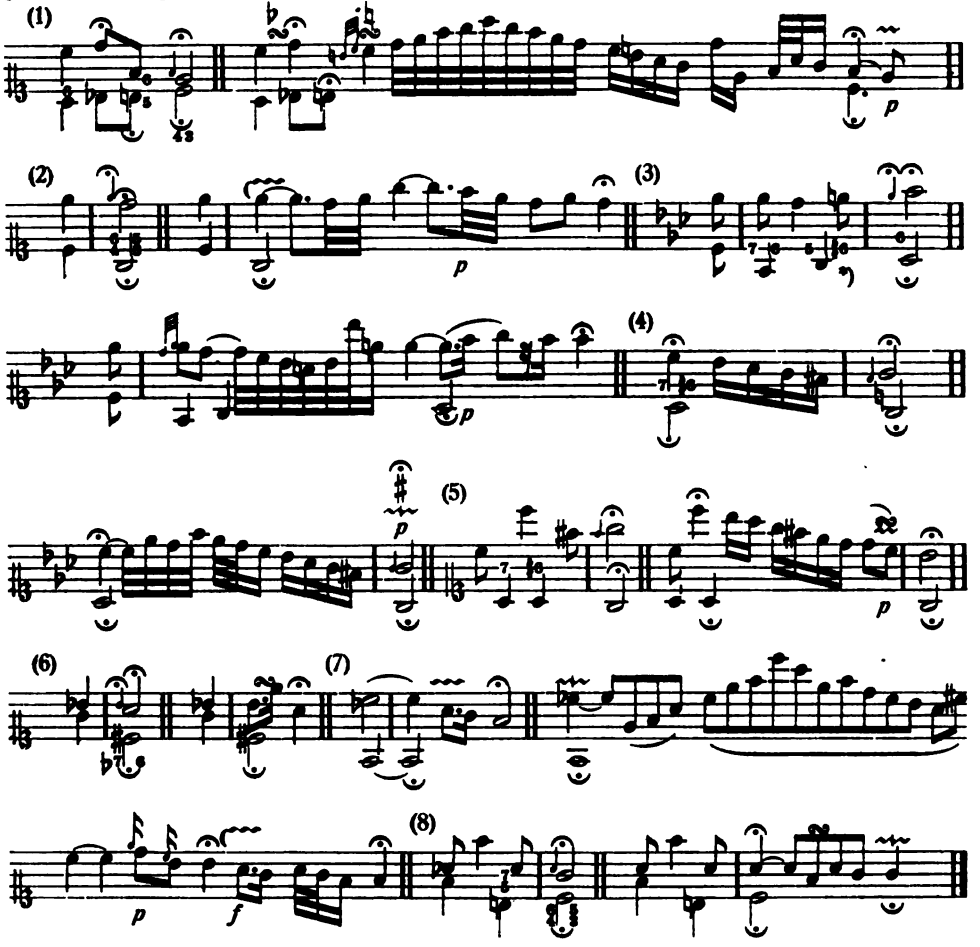
4. §. Die Fermaten über Pausen kommen **mehrentheils** im Allegro vor, und werden gantz simple vorgetragen. Die andern zwey Arten findet man **gemeiniglich** in langsamen und affectuösen Stücken, und müssen verzieret werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt. Es können also allenfalls bey den übrigen Stellen eines Stückes eher weitläuftigere Manieren gemisset werden als hier.

---

*) [Dan. Gottl. Türks Klavierschule, Leipzig 1789, neue Aufl. 1802, Auszug Halle Leipzig 1792 und 1805 macht auch noch auf die verzierten Fermaten in Rondos aufmerksam. „Man leitet nämlich nach dem mit ⌒ bezeichneten Ende eines Hauptabschnittes, vermittelst eines kurzen, und dem Charakter des Ganzen entsprechenden Überganges wieder in den Hauptsatz, und zwar vorzüglich in den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme ein . . Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer Fermate auch noch einen Übergang anzubringen".]

5. §. Ich habe zu dem Ende bey Fig. XCVI.

[Tab. VI.] Fig. XCVI.

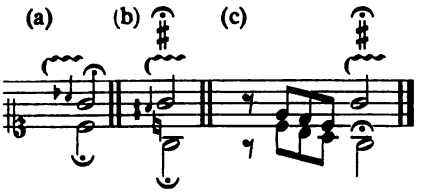


einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierrathen beygefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeit-Maaß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affecte des Stückes haben müssen, so kan man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affect genaue Achtung giebt. Aus der Bezieferung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken. [100].

*) [Aus drucktechnischen Gründen wurde hier wie im folgenden statt der die Erhöhung um einen Halbton anzeigenden durchstrichenen Ziffer Sechs des Originals die Schreibart 6♯ gewählt. Der Herausgeber.]

6. §. Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläuftige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helfen, daß er über einem vorkommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringet Fig. XCVII. (a)*). Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor und macht über der Haupt-Note den erwehnten langen Triller (b). Bey Fermaten ohne Vorschlag hat dieser Triller über der letzten Note im Discante ebenfalls statt (c). [101].

[Tab. VI.] Fig. XCVII.



Drittes Hauptstück.

Vom Vortrage.

1. §. Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärcke eines Clavieristen in der bloßen Geschwindigkeit bestünde. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Laufe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was

*) [Türk a. a. O. empfiehlt sich statt des Trillers auch einen Triller oder Mordenten und rät, in „Tonstücken von wehmütigem ꝛc. Charakter, die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen nicht zum Ganzen passenden, scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren". Die Dauer der Fermaten richtet sich nach dem herrschenden Affekt des betr. Stückes. Auch J. P. Milchmeyer (a. a. O.) rät zur Mäßigung in der Anwendung verzierter Kadenzen. Welchen Umfang sie am Ende des 18. Jhs. erreichte, bezeugen seine Worte (S. 44): „Zum Glück für den Anfänger und für die Lehrer selbst, welche Kadenzen aufschreiben mußten, nahet die Kadenzenraserei ihrem Ende." Milchmeyer hat 10 Min. lange Kadenzen öffentlich spielen hören und scheidet zwischen einfachen Fermaten, zwischen durch einen willkürlichen musikalischen Gedanken zu den folgenden übergehenden Kapricen und vollen, regelrechten Kadenzen.]

dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavierisste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Herz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reisen vermögend ist. Es ist [102] wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem wahren Inhalt und Affect wegzuspielen. In den geübtesten Orchestern wird ja oft über einige, den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellet*). Die meisten Treffer werden niemahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wird vielleicht nicht der Zusammenhang mnd die Verbindung der Melodie leiden, wenn auch im geringsten nicht in der Harmonie gestolpert würde? Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kan. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man verspare sie bis auf die Gänge, wo man ihrer nöthig hat, ohne gleich das Tempo vom Anfange zu überschreiten. Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probe-Stücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem, aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielet werden müssen. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils besonders dieser Fehler sehr starck, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trägen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kan gedämpfet werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit an- [103] hält, da das

*) [Um eben bei „großen Musiken“ durch gemeinsame Verständigung nach dem Studium der bekanntlich meist unbezeichneten Stimmen zur einheitlichen Auffassung zu gelangen.]

hypochondrische Wesen, das aus den matten Fingern bis zum Eckel hervorblicket, wohl wenig oder gar nicht durch das Gegentheil zu heben ist. Beyde übrigens üben ihr Instrument blos maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Kopfe erfodert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

2. §. Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedancken gewesen sind.

3. §. Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag.

4. §. Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärcke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde Reine und Fliessende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments worauf man spielet, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreife. Manches Clavier giebt nicht eher seinen vollkommnen und reinen Ton von sich, als wenn man es starck angreift; ein anderes wiederum muß sehr geschonet werden, oder man übertreibt das Ansprechen des Tons. Diese Anmerckung, die schon im Eingange gemacht [104] worden, wiederhohle ich allhier deswegen noch einmahl, damit man auf eine vernünftigere Art, als insgemein geschiehet, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltige Affecten vorzustellen suche. Auch in den geschwindesten Gedancken muß man hierbey jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonsten ist der Anschlag ungleich und undeutlich. Diese Gedancken werden gemeiniglich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnellet.

5. §. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellet. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affect eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß gemeiniglich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit-Maasse vorkommen können.

6. §. Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurtz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hievon **überhaupt**; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.

7. §. Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommnen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu [105] spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden. Indessen, da die Sänger und diejenigen Instrumentisten, die diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur selten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und Schläfrigkeit blicken zu lassen, und da bey unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülfsmittel, harmonische Brechungen, und dergleichen hinlänglich ersetzet wird, über dieses auch das Gehör auf dem Claviere mehr Bewegung leiden kan, als sonsten: so kan man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kan, man müßte denn besonders wider das Clavier eingenommen seyn*). Die Mittelstrasse ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich; zudem so sind unsere meisten Hülfsmittel zum Aushalten, z. E. die Triller und Mordenten, bey der Stimme und andern Instrumenten so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen. Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte man höre blosse simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. Ein Clavierist von dieser Art verdienet allezeit mehr Danck als ein andrer Musikus. Diesem letztern ist es ehe zu verdenken, wenn er bizarr singt oder spielt, als jenem.

---

*) [G. J. Wolf, Unterricht im Klavierspielen, Göttingen 1783, betont (9. Abschnitt §. 89) als erste Vortragsregel, die Ph. Em. Bach wohl als selbstverständlich nicht weiter berührt, daß die erste Bedingung des richtigen Vortrages eines Stückes die genaue Kenntnis und Berücksichtigung der Eigenart des Instrumentes sein müsse; „denn man kan nicht ein Klavier oder ein Fortepiano wie das andere behandeln. Dasjenige, welches nur eine leichte Behandlung verträgt, darf nicht zu hart angegriffen werden, sondern man muß den Ton durch einen gelinden Druck hervorbringen. Dasjenige aber, welches eine harte Behandlung verträgt, darf man nicht sanft anschlagen, denn sonst würde man den einen Ton hören, den andern nicht; sondern hier muß der Anschlag etwas stark sein. (§. 90). Sobald ich nun die Eigenschaften des Instrumentes, das ich vor mir habe, kenne, so weis ich auch, was sich auf demselben anbringen läst oder nicht usw."]

8. §. Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u. s. w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Mu- [106] sicos als ganze Musicübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger je mehrern zufälligen Dingen meistentheils diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affect abgemeßnen Stärcke und Eintheilung des Taktes anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadenzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiß begehen, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärcke besteht, man blos in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tackts eine Aenderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß.

9. §. Alle Schwürigkeiten in Passagien sind durch eine starcke Uebung zu erlernen und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten. Diese machen manchem zu schaffen, welcher das Clavier für simpler hält als es ist. So faustfertig man unterdessen sey: so traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt, indem man alsdenn selten in der gehörigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagien abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und [107] sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen, man müßte denn in einer gantz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Auch durch Probirung der Triller und andrer kleinen Manieren kan man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fliessend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebährden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen.

10. §. Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunst-Wörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.

11. §. Die begleitenden Stimmen muß man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne.

12. §. Wir haben im 8. §. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche [108] natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

13. §. Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche; er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. Diese letztern Ausüber machen ungeachtet ihrer Fertigkeit ihren sonst nicht übeln Stücken oft selbsten schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, wel- [109] cher zärtliche Empfindungen besitzet, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Wercke mehr enthalten, als sie gewust und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kan.

14. §. Aus der Menge der Affecten, welche die Musick erregen kan, sieht man, was für besondre Gaben ein vollkommner Musickus haben müsse, und mit wie vieler Klugheit er sie zu gebrauchen habe, damit er zugleich seine Zuhörer, und nach dieser ihrer Gesinnung den Inhalt seiner vorzutragenden Wahrheiten, den Ort, und andere Umstände mehr in Erwegung ziehe. Da die Natur auf eine so weise Art die Musick mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne; so ist ein Musickus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

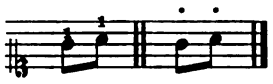
15. §. Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musickalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tact vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Gantzen betrift; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tactes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesetzte Moderato überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfalls durch die blosse Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantasiren ohne Tact [110] scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tact, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerckstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.

16. §. Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung das Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhudeln ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beyfügten. Wegen des ersten Puncts wird man mir leichte vergeben, wenn man bey den Probe-Stücken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. Wegen der Zeichen habe ich bey denselben die nöthige Sorgfalt gleichfalls gebrauchet, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vor-

getragen werden ſoll als die übrigen, ſo hat ſie deswegen ihr beſonderes Zeichen, aufſerdem aber gehört ein ſolches Zeichen der gantzen Hand zu, ſie mag eine oder mehrere Stimmen ſpielen. Die bloſſe Figur dieſer Zeichen mag vielleicht bekannter ſeyn als die Wiſſenſchaft, ſolche gleichſam zu beleben, und die abgezielte Wür- [111] ckung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmſte deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beyfügen.

17. §. Das Anſchlagen der Taſten oder ihr Druck iſt einerley. Alles hänget von der Stärcke oder von der Länge deſſelben ab. Die Noten, welche geſtoſſen werden ſollen, werden ſowohl durch darüber geſetzte Strichelchen als auch durch Puncte bezeichnet Tab. VI. Fig. I.

[Tab. VI.] Fig. I.



Wir haben dismahl die letztere Art gewählet, weil bey der erſtern leicht eine Zweydeutigkeit wegen der Ziffern hätte vorgehen können. Man muß mit Unterſchied abſtoſſen, und die Geltung der Note, ob ſolche ein halber Tact, Viertheil oder Achttheil iſt, ob die Zeit-Maaße hurtig oder langſam, ob der Gedancke forte oder piano iſt, erwegen; dieſe Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man ſagen, daß das Stoſſen mehrentheils bey ſpringenden Noten und in geſchwinder Zeit-Maaſſe vorkommt.

18. §. Die Noten welche geſchleift werden ſollen, müſſen ausgehalten werden, man deutet ſie mit darüber geſetzten Bogen an Fig. II.

[Tab. VI.] Fig. II.

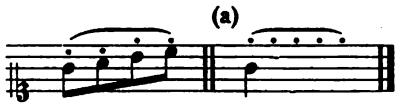
Dieſes Ziehen dauret ſo lange als der Bogen iſt. Bey Figuren von 2 und 4 ſolcher Noten, kriegt die erſte und dritte einen etwas ſtärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch ſo, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erſte dieſen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note dieſen Druck, wo der Bogen anfängt. Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele geſtoſſene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erſtern zu bezeichnen, und es verſteht ſich, daß dieſe Zeichen ſo lange gelten, bis ſie aufgehoben werden. Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, ſo kan [112] man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben Fig. III.

[Tab. VI.] Fig. III.

In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem As ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreib-Art, welche die Franzosen besonders starck brauchen, kennen lerne. Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleifungen mehrentheils bey gehenden Noten und in langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse vor.

19. §. Die bey Fig. IV.

[Tab. VI.] Fig. IV.



befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck. Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Puncten nennt man bey dem Claviere eigentlich das Tragen der Töne.

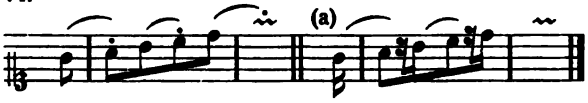
20. §. Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen davon sehen wir bey Fig. IV. (a).

21. §. Die Fig. V.

Tab. VI.] Fig. V.

befindlichen Noten spielt man so, daß der Anfang des Bogens mit dem Finger einen kleinen Druck kriegt. Die Noten bey Fig. VI.

[Tab. VI.] Fig. VI.



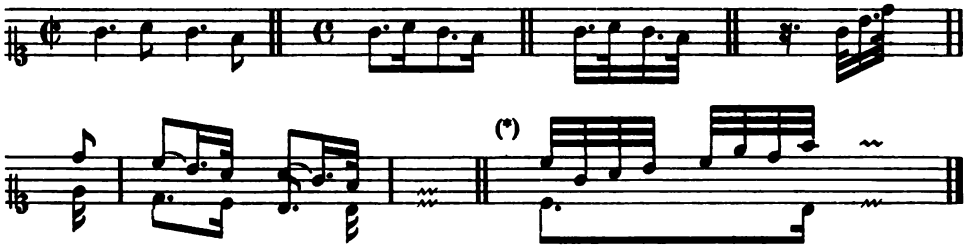
werden eben so gespielt, nur mit dem Unterscheid, daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck bey Fig. IV. geht nur auf dem Clavicorde an; der bey V. und VI. aber so

wohl auf dem Flügel als Clavicorde. Der Ausdruck bey Fig. V. und VI. muß nicht mit dem Ausdrucke bey Fig. VI. (a) verwechſelt werden. Anfänger begehen dieſen Fehler leicht.

22. §. Die Noten, welche weder geſtoſſen noch geſchleift noch ausgehalten werden, unterhält man ſo lange als ihre Hälfte beträgt; es ſey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) dar- [113] über ſteht, in welchem Falle man ſie aushalten muß. Dieſe Art Noten ſind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langſamer Zeit-Maaſſe, und müſſen nicht unkräftig, ſondern mit einem Feuer und gantz gelinden Stoſſe geſpielt werden.

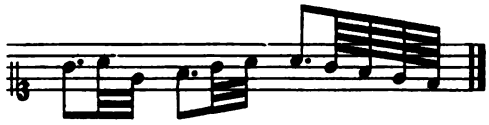
23. §. Die kurtzen Noten nach vorgegangenen Puncten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre Schreib-Art erfordert, folglich iſt es ein Ueberfluß dieſe kurtze Noten mit Puncten oder Strichen zu bezeichnen. Bey Fig. VII.

[Tab. VI.] Fig. VII.



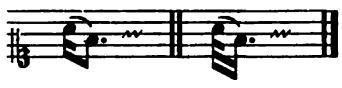
ſehen wir ihren Ausdruck. Zuweilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt (*). Die Puncte bey langen Noten, ingleichen die bey kurtzen Noten in langſamer Zeit-Maaſſe und auch einzeln werden insgemein gehalten. Kommen aber, zumahl in geſchwindem Tempo, viele hintereinander vor, ſo werden ſie oft nicht gehalten, ohngeacht die Schreib-Art es erfordert. Es iſt alſo wegen dieſer Veränderung am beſten, daß man alles gehörig andeutet, widrigenfalls kan man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Puncte bey kurtzen Noten, worauf ungleich kürtzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII.

Tab. VI.] Fig. VIII.



24. §. Die Note von den bey Fig. IX.

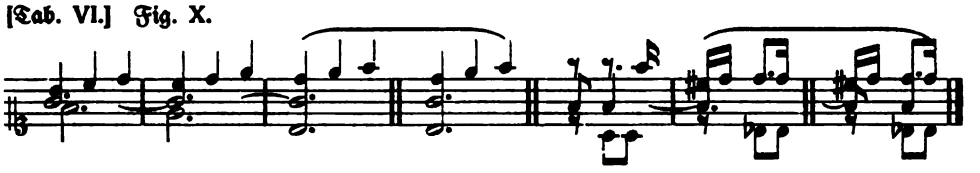
[Tab. VI.] Fig. IX.



befindlichen Figuren, weil ſie geſchleift werden, wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder langſam iſt, weil ſonſt zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Dieſe erſte Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoß oder zu ſchnellen Ruck marquirt.

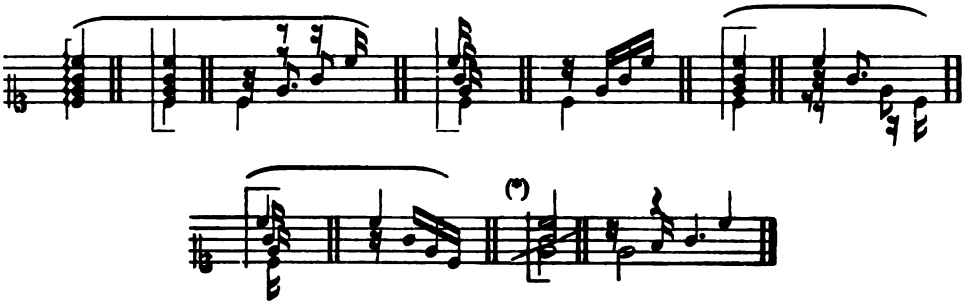
25. §. Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuſchlagen Fig. X. [114].

[Tab. VI.] Fig. X.



26. §. Die gewöhnlichen Zeichen der gebrochenen Harmonie ſehen wir ſamt ihrer Würckung Fig. XI.

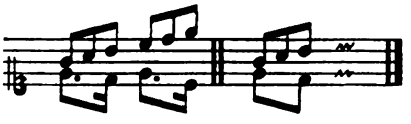
[Tab. VI.] Fig. XI.



Unter (*) bemercken wir die Brechungen mit Acciaccaturen. Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio ſtehet, ſo wird die Harmonie einige mahl hinauf und herunter gebrochen.

27. §. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem ſo genannten ſchlechten oder Vier Viertheil-Tacte, ingleichen bey dem Zwey- oder Dreyviertheil-Tacte findet man viele Stücke, die ſtatt dieſer Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII.

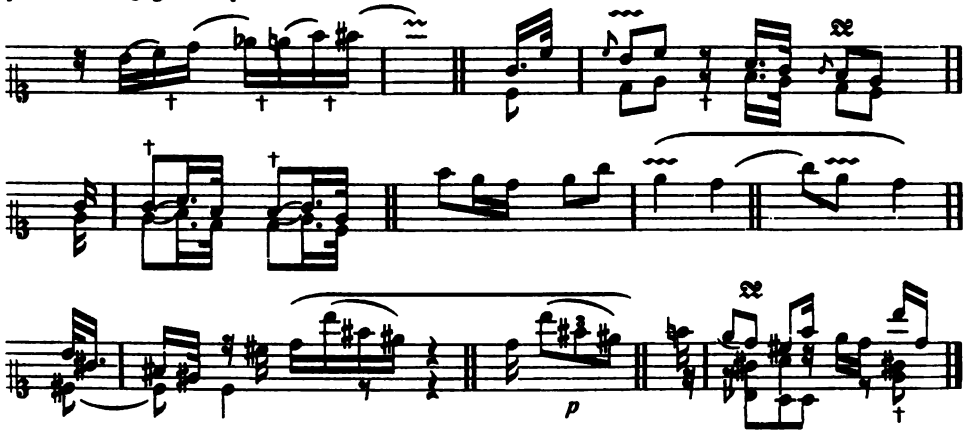
[Tab. VI.] Fig. XII.



befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.

28. §. Fig. XIII.

[Tab. VI. Fig. XIII.]

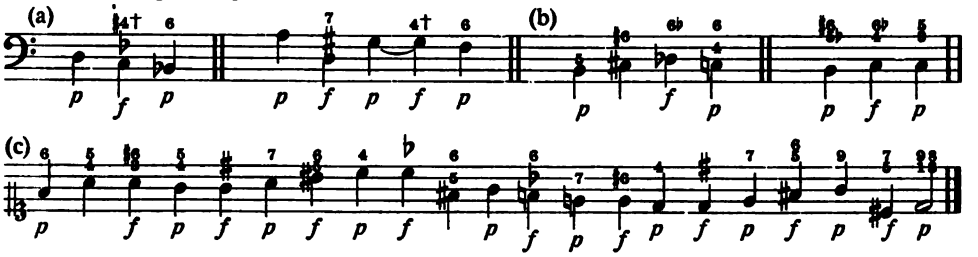


zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert. Dieses Anhalten habe ich theils deutlich ausgeschrieben, theils durch kleine Kreutze angedeutet. Das letzte Exempel zeigt, daß ein Gedancke mit zwey verschiedenen Begleitungen Gelegenheit zum Anhalten giebt. Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten Allegro und drauf folgenden Adagio der sechsten Sonate im H moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedancke durch eine dreymahlige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der lincken mit geschwinden Noten vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführet, welches kurtz drauf sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Tacte abwechselt. [115].

29. §. P. bedeutet **Piano**; dieses piano wird durch die Vermehrung dieses Buchstabens noch schwächer. M. f. bedeutet **mezzo forte** oder **halb starck**. F bedeutet **forte**, dieses forte wird stärcker wenn man diesem f mehrere beyfügt. Damit man alle Arten vom pianißimo bis zum fortißimo deutlich zu hören kriege, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreiffen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden

als ſie feſt ſetzen; die beſondere Würckung dieſes Schatten nnd Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componiſten ab, welcher eben ſo wohl mit Urſache das Forte da anbringen kan, wo ein andermahl piano geweſen iſt, und oft einen Gedancken ſammt ſeinen Con- und Diſſonanzen einmahl forte und das andre mahl piano bezeichnet. Deßwegen pflegt man gerne die wiederholten Gedancken, ſie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn ſie mit verſchiedenen Harmonien begleitet werden, wiederum erſcheinen, durch **forte** und **piano** zu unterſcheiden. Indeſſen kan man mercken, daß die Diſſonanzen insgemein ſtärcker und die Conſonanzen ſchwächer geſpielt werden, weil jene die Leidenſchaften mit Nachdruck erheben und dieſe ſolche beruhigen, Fig. XIV. (a). Ein beſonderer Schwung der Gedancken, welcher einen heftigen Affect erregen ſoll, muß ſtarck ausgedruckt werden. Die ſo genannten Betrügereyen ſpielt man dahero, weil ſie oft deßwegen angebracht werden, gemeiniglich forte (b). Man kan allenfalls auch dieſe Regel mercken, welche nicht ohne Grund iſt, daß die Töne eines Geſangs, welche auſſer der Leiter ihrer Ton-Art ſind, gerne das forte vertragen, ohne Abſicht, ob es [116] Con- oder Diſſonanzen ſind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art ſtehen, gerne piano geſpielt werden, ſie mögen conſoniren oder diſſoniren (c).

[Tab. VI. Fig. XIV.]



Wegen der Kürtze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. häufen müſſen, ohngeacht ich wohl weiß, daß dieſe Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich iſt, weil ſie ſtatt der Deutlichkeit eine Dunckelheit hervor bringet, und ſtatt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird. Ohngeacht alle forte und piano in den Probe-Stücken ſorgfältig angedeutet ſind, ſo iſt es doch nöthig, wegen der Manieren das im zweyten Haupt-Stücke davon bemerckte, in ſo ferne der Vortrag dieſer Manieren ſich mit dem forte und piano beſchäftigt, in acht zu nehmen. Spielt man dieſe Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Grifbrette*), ſo bleibt man mit dem forte und piano welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demſelben; man wechſelt hierinnen

*) [= der Taſtatur.]

nicht eher, als bis gantze Paſſagien ſich durch forte und piano unterſcheiden. Auf dem Clavicorde fällt dieſe Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano ſo deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Inſtrumente. Bey ſtarcker oder lärmender Begleitung muß man allezeit die Haupt-Melodie durch einen ſtärckern Anſchlag hervorragen laſſen.

30. §. Die verzierten Cadenzen*) ſind gleichſam eine Compoſition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wider den Tackt**) vorgetragen. Deßwegen iſt die angedeutete Geltung der Noten bey dieſen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefehr. Sie ſtellt blos einiger maſſen die Geſchwindigkeit und Verſchiedenheit dieſer Noten vor. Bey zwey- oder dreyſtimmigen Cadenzen wird allezeit zwiſchen jeder Propoſition ein wenig ſtille gehalten, ehe die andre Stimme [117] anfängt; Dieſes Stillehalten und zugleich das Ende jeder Propoſition habe ich durch weiſſe Noten, ohne mich an die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen zu kehren, und ohne weitre Abſicht, in den Probe-Stücken angedeutet. Dieſe weiſſen Noten werden ſo lange ausgehalten, bis ſie in derſelben Stimme von andern abgelöſet werden. Man mercke hier, wenn eine andre Stimme in die Queere kommt, daß man alsdenn die auszuhaltende Note zwar auf einige Zeit aufheben muß; dem ohngeacht aber läßt man ſie aufs neue liegen ,wenn die in die Queere gekommene Stimme ſolche das letzte mahl anſchläget. Sollte dieſer Fall bey zwey beſchäftigten Händen vorkommen, ſo ergreift ſogleich die andere Hand dieſe zuletzt angeſchlagene Note bevor ihn die erſte Hand verläßt. Hierdurch erhält man das Nachſingen ohne einen neuen Anſchlag zu machen. Das bey dieſen weiſſen Noten erforderte Stillehalten geſchiehet deßwegen, damit man das Cadenzenmachen zweyer oder dreyer Perſonen, ohne Abrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichſam vorſtellet, als wenn eine Perſon auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Propoſition zu Ende ſey oder nicht. Auſſer dem würden die Cadenzen ihre natürliche Eigenſchaft verliehren, und es dürfte ſcheinen, als ob man, ſtatt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tackt geſetztes Stück mit Bindungen ſpielte. Dem ohngeacht fällt dieſes Stillehalten weg, ſo bald die Auflöſung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weiſſen Note vorgehet,

*) [Die ausführlichſte ältere Darſtellung von den Verzierungen bei Kadenzen und Fermaten findet man in Türks Klavierſchule. Es muß betont werden, daß die Kadenzen in der älteren Muſik — worüber Ph. Em. Bach ſpeziell keine Auskunft giebt — noch bis in den Anfang des 19. Jhs. thematiſch die Hauptgedanken des betr. Satzes zur konzentrierten Rückerinnerung verwerteten. Die genaue Aufzeichnung und eigne Kompoſition dieſer improviſatoriſchen Partien derſelben wurde im Druck erſt mit und nach Beethoven allgemein, war aber ſchon gegen Ende des 18. Jhs. privatim üblich.]

**) [d. h. nicht ſtreng im Takt, ohne beſtimmte Taktvorzeichnung.]

erfordert, daß die gerade über dieſer weiſſen ſtehende Note zugleich mit ihr angeſchlagen werden muß.

31. §. Das Probe-Stücke aus dem F dur iſt ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Repriſen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich dieſe Erfindung iſt, ſo ſehr wird ſie gemißbrauchet. Meine Gedancken hiervon ſind [118] dieſe: Man muß nicht alles verändern, weil es ſonſt ein neu Stück ſeyn würde. Viele, beſonders die affectuöſen oder ſprechenden Stellen eines Stückes laſſen ſich nicht wohl verändern. Hieher gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche ſo beſchaffen iſt, daß man ſie wegen gewiſſer neuen Ausdrücke und Wendungen ſelten das erſte mahl vollkommen einſieht. Alle Veränderungen müſſen dem Affect des Stückes gemäß ſeyn. Sie müſſen allezeit, wo nicht beſſer, doch wenigſtens eben ſo gut, als das Original ſeyn. Simple Gedancken werden zuweilen ſehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieſes muß mit keiner geringen Ueberlegung geſchehen, man muß hierbey beſtändig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken ſehen; man muß eine Abſicht auf das gantze Stück haben, damit die gleiche Vermiſchung des brillanten und ſimplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des ſangbaren und des dem Inſtrument eignen beybehalten werde. Bey Clavier-Sachen kan zugleich der Baß in der Veränderung anders ſeyn, als er war, indeſſen muß die Harmonie dieſelbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar ſehr Mode ſind, es allezeit ſo einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect deſſelben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.

[illegible] manuel Bachs

[illegible] such

[illegible] wahre Art

[illegible] r zu spielen

[illegible] Theil,

[illegible] n dem Accompagnement

[illegible] en Fantasie

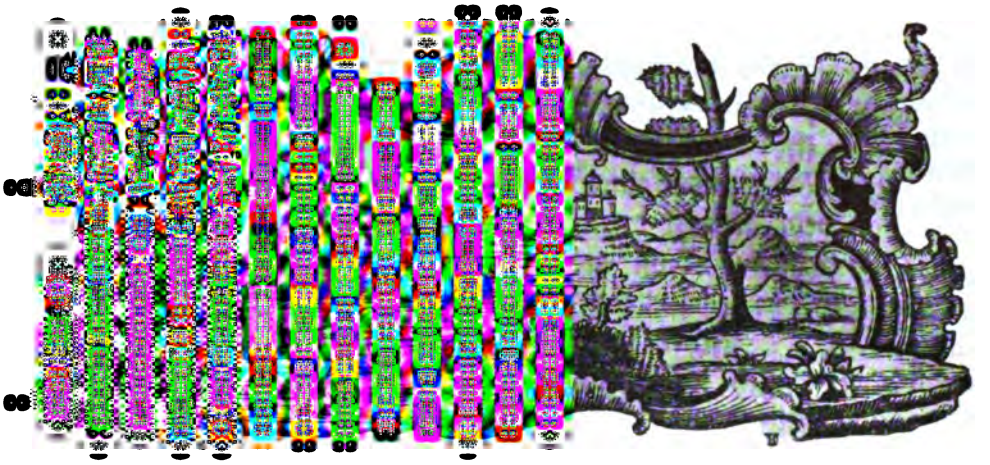
[illegible] elt wird.

[illegible] Kupfertafel.

[illegible] des Auctoris.

[illegible] 1762.

[illegible] Ludewig Winter.



Vorrede.

[illegible] meinen Gönnern und Freunden dieſen [illegible] geben. Ich war im Anfange willens, [illegible] laſſen, und hatte bereits mit [illegible] beygefüget iſt, eine Probe gemachet: [illegible] dert, und die ſchöne Erfindung der [illegible] ich bey dem Text [II] ſtehen können [illegible] abellen wegfallen möge. Der vor- [illegible] ſich von allen noch bisher bekannten [illegible] das feine Accompagnement. Die [illegible] aus bloſſer Speculation entſtanden, [illegible] und das Wahre, welches ſie ent- [illegible] ohne Ruhmredigkeit zu ſagen, ſich [illegible] aus einer vieljährigen Bearbeitung [illegible] den Ausführung, welche nicht beſſer

[illegible] tem vorbilden müſſen, damit dieſes [illegible] werden möchte: man muß alſo bey [illegible] ſache ſehen, warum ſie angeführet [illegible] und Tiefe nicht binden, weil wegen

der Lagen auſſerdem das nöthige allezeit [III] angemerkt iſt. Bey der Unterweiſung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweyte Abſchnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die erſten Gründe des Generalbaſſes müſſen vorher gehen. In den kurzen Capiteln iſt alles ohne Abſchnitt beyſammen.

Die dreyſtimmigen Sätze ſind mehrentheils mit einem Telemanniſchen Bogen*) bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in ſeinen Bezifferungen die Dreyſtimmigkeit dieſer Sätze durch dieſen Bogen allezeit kennbar machet. Dem Sextquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz allein nachgeſchlagen wird, und welcher im vierſtimmigen Accompagnemente keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Sexte verträget, habe ich ein beſonderes Zeichen, nehmlich $\frac{6}{4}_3$, geben müſſen, damit man ihn von dem dreyſtimmigen Sextquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey ſich leidet, unterſcheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieſer Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit ſie man- [IV] chem, der dieſes Buch nur flüchtig anſiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, ſondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet iſt, ſo gleich einſehen könne. Die zwey Exempel, welche nebſt der groſſen in die Höhe gehenden Septime, ſtatt der Secunde die None über ſich haben, und wovon das erſtere auf der 79 [12] **) ſten Seite, auf dem dritten Syſtem das zweyte iſt, und das letztere auf der 129 [13] **) ſten Seite am Ende des erſten Syſtems ſtehet, ſcheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149 [13] **) ſten Seite angegebenen Lehrart zu widerſprechen: allein ich habe ſie beyde mit Fleiß ſo vorgebildet, wie ich ſie gefunden habe, damit man dieſe Art der Bezifferung, ohngeacht ich ſie nicht ſo bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil ſie von einigen gebrauchet wird.

Wenn ich in den erſten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche ſchon da geweſen ſind: ſo hätte ich oft die nöthigſten Erinnerungen vorbeygehen, [V] oder wenigſtens aus ihrem Zuſammenhange reiſſen müſſen, und viele harmoniſche Veränderungen in der Auflöſung und Vorbereitung hätten nicht angeführet werden können. Man ſiehet aus unterſchiedenen Anleitungen zum Generalbaß den Zwang gar deutlich, den die Verfaſſer ſich alsdenn angethan haben, wenn ſie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis dieſe Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden ſind. Ich habe dieſe Ungleichheit vermieden,

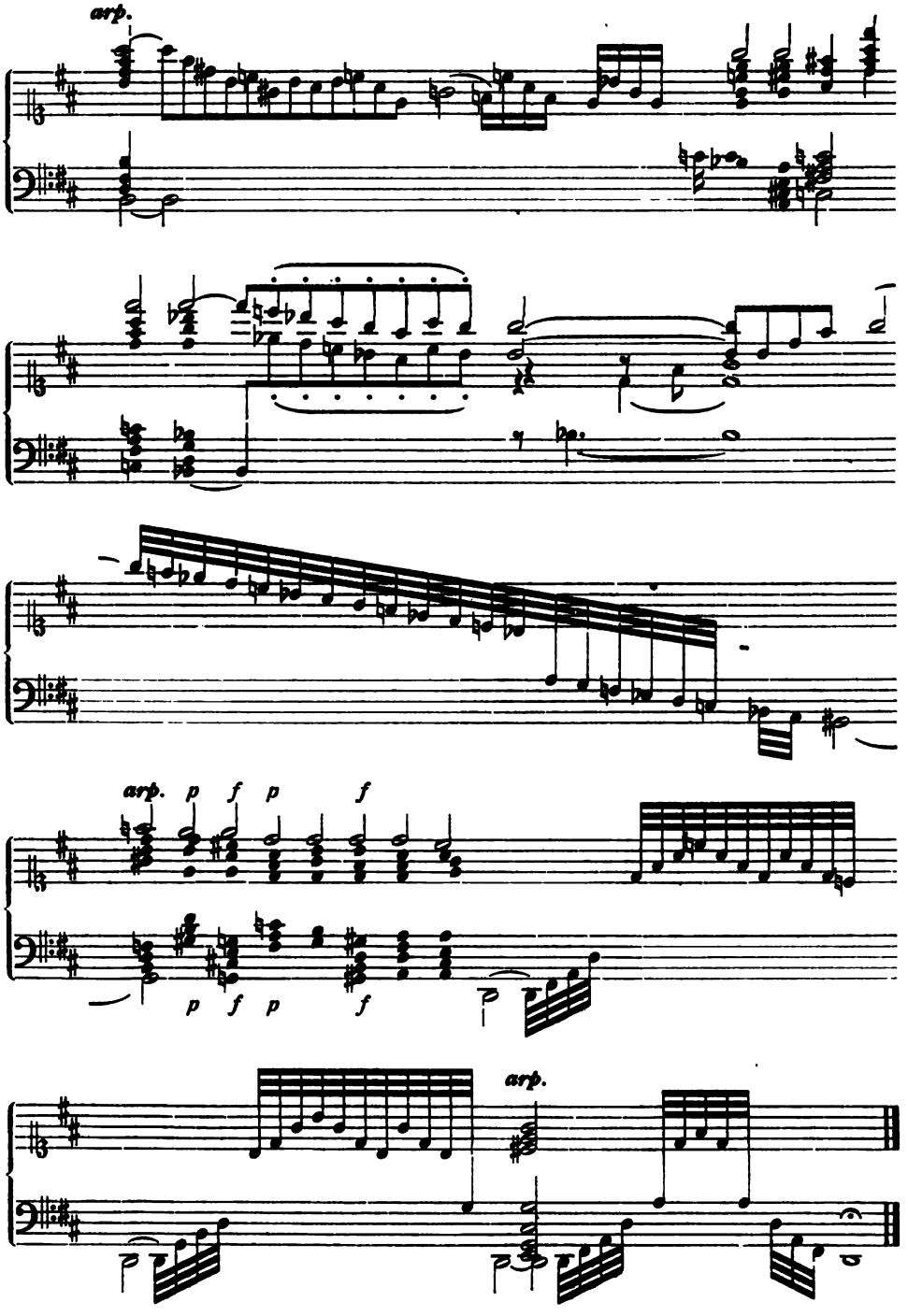
---

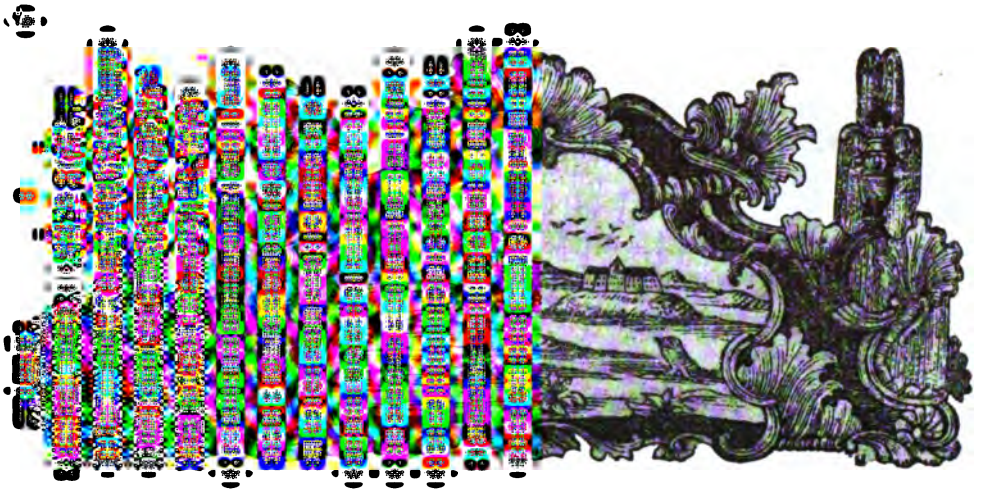
*) [Sollte im Generalbaßſpiel nicht die Sexte zum verminderten Dreiklang, ſondern die Verdoppelung des Baßtones angeſchlagen werden, und ſomit die Fortſchreitung des Baſſes vom verminderten Dreiklang zum verminderten Septimenakkord erfolgen, ſo pflegte man dies in der Bezifferung durch den „Telemanniſchen Bogen": $\frown_5$ zu bezeichnen.]

**) [In unſrer Neuausgabe nur im Auszuge mitgeteilt].

und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beysammen finden. [VI]

[Zum Schluß wünscht Verf. auch dem II. Teile den Beifall des ersten und hofft, namentlich zum letzten Kapitel, später noch einige Beiträge, z. B. auch Erweiterungen in Gestalt vieler Exempel und Anmerkungen über die Fantasie liefern zu können.]


arp.
arp. p f p f
p f p f
arp.



Einleitung.

das Fortepiano und das Clavicord zum Accompagnement*).

schöne Erfindung des Holfeldischen geworden ist; man kann dahero dessen genau bestimmen. Es ist gewiß zu tung gut ausnehmen werde.

chen, wegen der Fugen, starken Chöre, unentbehrlich. Sie befördert die Pracht

enten, als: der Gambe, Laute, Harfe usw. § 10, S. 11)].

(1754) setzt die mit Hans Heydens Nürn- be Georg Gleichmanns in Ilmenau (1709) früheren Versuche fort. Alle diese lediglich rosa bezwecken eine Verbindung der der von Tasteninstrumenten dadurch, ene, mit Hülfe des Fußes in stetem Umlauf behaaren überzogen waren — zur Ansprache lich zur Schattirung des p und f und zur Manieren besonders geeignet. Ein großer Marpurg, vgl. dessen „Anleitung zum och J. S. Petri, Anleitung zur praktischen rte Neuausgabe Leipzig 1782, Breitkopf, Kapitel (II, 4) und bemerkt, „zu schnelle cht gar wohl aus“.]

4. §. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein [2] simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey*) seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

5. §. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

6. §. Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewiße Sänger lieber mit dem Clavicord oder Flügel, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

7. §. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen**). Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

8. §. Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschiehet, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte dahero nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf,

---

*) [Die Arien begleitete man in der Regel in der Kirche mit einem Positiv (d. h. einer kleineren, tragbaren Pfeifenorgel ohne Pedal, bei dem der zur Tonerzeugung nötige Wind durch Ausziehen seitlicher Hebel oder Bälge hervorgebracht wird), die Rezitative mit dem Cembalo. Hierfür gibt Petris oben (Anm. zu § 2) erwähntes, im übrigen unbedeutendes Buch einige Ratschläge (I, 8 „Vom musikalischen Vortrage): „Der Clavicembalist accompagniere, und besonders beim piano so kurz als möglich und ziehe die Finger gleich von den Accorden ab. In Rezitativen (vgl. a. Cap. 38) kann er bisweilen des arpeggirens . . . mit gutem Erfolge sich bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen."]

**) [Ein Fundamentalsatz für uns Heutige zur stilvollen, richtigen Ausführung alter Kammer-. Orchester- usw. Musik! Alle Einwände, daß man ein den Continuo ausführendes Cembalo doch wohl manchmal entbehren könne, zerfallen vor seiner lapidaren Fassung in nichts! Selbst da, wo einmal stellenweise alles harmonisch lückenlos und voll klingt, darf das Begleitungs-Cembalo, soll das Werk ganz stilgetreu ausgeführt werden, nicht weggelassen werden!]

als der Componiſt wolte. Und die vollſtimmigen Griffe, welche in [3] der Hauptſtimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen ſie, wenn ſie nicht ein tiefer Baß unterſtützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verloren; ein groſſer Verluſt bey affectuöſen Stücken.

9. §. Das vollkommenſte Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, iſt ein Clavierinſtrument nebſt dem Violoncell.

10. §. Wir ſehen alſo, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßſpieler eckler ſind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Muſik, ſind hieran Schuld. Man iſt nicht mehr zufrieden, einen Accompagniſten zu haben, der als ein wahrer muſicaliſcher Pedant weiter nichts als Ziffern geſehen und geſpielet hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und ſie bloß mechaniſch ausübt. Man verlangt etwas **mehreres**.

11. §. Dieſes **mehrere** hat mich zur **Fortſetzung** meines **Verſuches** veranlaſſet, und ſoll der vornehmſte Gegenſtand meiner Anleitung ſeyn. Ich werde ſolche Begleiter zu bilden ſuchen, welche nebſt der Regel dem guten Geſchmack aufs genaueſte folgen.

12. §. Damit man ſich zur Erlernung des Generalbaſſes hinlänglich geſchickt mache: ſo iſt nöthig, daß man **vorher** eine geraume Zeit **gute Handſachen** ſpielt*).

13. §. **Gute Handſachen** nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie ſteckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.

14. §. Das Gehör gewöhnt ſich durch dieſe Beſchäftigung bey Zeiten an einen guten Geſang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, beym Accompagnement hauptſächlich mit geſehen wird. [4].

15. §. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmaſſe, ſamt ihren Figuren; eine ſehr nutzbare Bekanntſchaft mit den meiſten Aufgaben des Generalbaſſes; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu ſpielen; folglich werden durch dieſe Handſachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

16. §. Das fleißige Anhören guter Muſiken, wobey man auf **gute Begleiter** genau Achtung giebt, iſt beſonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerkſamkeit gewöhnt.

17. §. Dieſe genaue Aufmerkſamkeit läßt keine Schönheit in der Muſik ohne Rührung vorbey. Man empfindet ſogleich, wie ein Muſicus auf den

*) [Handſachen oder Handſtücke nannte man im 18. und bis in die Mitte des 19. Jhs. die kleinen, neben dem rein techniſchen Studium hergehenden Vortrags- und Erholungsſtücke zeitgenöſſiſcher Komponiſten. Noch Johanna **Kinkel**, Briefe an eine Freundin über Klavier-Unterricht, Stuttgart 1852, ſpricht (S. 3) von „Handſtückchen“ in Klavierſchulen.]

andern genau höret, und ſeinen Vortrag darnach einrichtet, damit ſie vereint den geſuchten Endzweck erreichen. Dieſes **Lauſchen** iſt überhaupt bey der Muſik und alſo auch beym Accompagnement, ohngeacht der beſten Bezifferung, unentbehrlich.

18. §. Der heutige Geſchmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unſre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern dahero oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Dieſe Harmonie iſt bald ſchwach, bald ſtark, folglich ſind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit gröſſern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbaſſes wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

19. §. Ein Accompagniſt muß alſo jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem **rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie**, und zwar in der **gehörigen Stärke** und **Weite** gleichſam anpaſſen Er muß hierinnen dem Componiſten auf das genaueſte zu folgen ſuchen, und zu dem Ende beſtändig auf die [5] Ripienſtimmen mit gut Achtung geben. Iſt aber keine Harmonie in Mittelſtimmen ausgeſetzt, z. E. beym Solo, oder Trio, ſo wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmuſicirenden eingerichtet, damit die Abſichten des Componiſten und der Ausführer befördert werden.

20. §. Auch hier iſt das **Vorherſehen auf die Folge** eben ſo nöthig, als beym Notenleſen überhaupt.

21. §. Nach dem, was im 19. §. erwehnet iſt, werde ich alſo ſo kurz und deutlich, als möglich, die gewöhnlichen Regeln, ihre Abänderungen, und hiernächſt ein Haufen Anmerkungen ſo wohl über das ganze Accompagnement überhaupt, als über jede Aufgabe beſonders anführen. Ich werde auf Mittel bedacht ſeyn, dieſe Aufgaben leicht finden zu lernen. Die Gefährlichkeit, Fehler zu begehen, und die Mittel dawider ſollen treulich angezeigt werden. Die beſte Lage gewiſſer Aufgaben werde ich bekannt machen und überall ſagen, welches die unentbehrlichen, die weniger nothwendigen, die allenfals zu miſſenden und die zu verdoppelten Intervallen ſind.

22. §. Dieſes letztere iſt deswegen nöthig, weil die Harmonie bald ſchwach bald ſtark ſeyn muß, und bisweilen **ein Stück** in Anſehung der Vollſtimmigkeit alle Arten des Accompagnements erfordert.

23. §. Das **Accompagnement** kann **ein — zwey — drey — vier** und **mehrſtimmig** ſeyn.

24. §. Das **durchaus vier** und **mehrſtimmige Accompagnement** gehört für ſtarke Muſiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. ſ. w. und überhaupt für Stücke wo nur Muſik iſt, ohne daß der Geſchmack beſonders dran Antheil hat*).

*) [Ein derartiges Accompagnement kann bis zu acht Stimmen gebrauchen. Doch

25. §. Bey dem vierſtimmigen Accompagnemente werde ich ſowohl auf die Reinigkeit als **beſonders** auf eine **geſchickte Fortſchreitung der Intervallen** bedacht ſeyn. Eine Menge von [6] Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, beſſer ſey, zwo Stimmen in den Einklang zuſammen gehen zu laſſen, als auf vier klingenden Taſten allezeit ſteif zu beſtehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeſchickte Fortſchreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um dieſe Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieriſten zuweilen, wegen ihres vierſtimmigen Satzes vorgeworfen hat

26. §. Das **drey — und wenigerſtimmige Accompagnement** braucht man zur Delicateſſe, wenn der Geſchmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge ſehen, daß alsdenn oft keine andre, als ſchwache Begleitung möglich iſt.

27. §. Bey unrichtigen und ungeſchickten Compoſitionen wo oft gar keine reine Mittelſtimme, wegen des falſchen Baſſes, woraus ſie flieſſen ſollen, vorhanden iſt, deckt man, ſo viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht ſparſam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer;; man nimmt ſeine Zuflucht zu Pauſen, Nachſchlägen u. ſ. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es ſich thun läßt, aus dem Stegereif den Baß und erhält dadurch richtige und natürlich flieſſende Mittelſtimmen eben ſo gewiß, als wenn man mit den falſchen Ziffern ſo verfährt. Wie oft iſt dies letztere nicht nöthig!

28. §. Das **einſtimmige Accompagnement** beſtehet entweder aus den vorgeſchriebenen Baßnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.

29. §. Im erſtern Falle ſetzt man über die Noten t. s. tasto, tasto solo; im zweyten, all'unisono, unisoni. Weil dieſe Andeutungen zuweilen fehlen, ſo werde ich durch Anmerkungen und [7] Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einſtimmige Accompagnement Statt hat.

30. §. Unter der **Hauptſtimme** verſtehe ich die Stimme, welche den Hauptgeſang in einem Stücke führt, wo nicht alles gleich gearbeitet iſt, z. E. in einem Solo, Concerte, Arie u. ſ. w.

31. §. Die **Oberſtimme** nenne ich die höchſte, ſo der Accompagniſt nimmt.

32. §. Bey dem Unterricht muß man ſeine Schüler das vorgelegte erſt **ſpielen** und alsdenn in zwey Syſteme **ausſetzen** laſſen. Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falſchen unterſcheiden.

---

beſchränkt G. Fr. Wolf, Unterricht im Clavierſpielen, Göttingen 1783 und Halle 1784, 1789, 1799 ſeinen Gebrauch (II, 16, § 7): „Doch ſind dieſe Begleitungsarten nicht ſo gewöhnlich als die vierſtimmige, und ſchicken ſich für die Orgel gar nicht, ſondern allein für das Clavecin oder Flügel.“]

33. §. Hierbey muß man es aber nicht bewenden laſſen, ſondern mit ihnen über **beydes** urtheilen; man fordre von jeder Note gleichſam Rechenſchaft; man mache ihnen Einwürfe, welche ſie mit Gründen, warum z. E. dieſe und jene Note **ſo**, und **nicht anders** da ſtehen könne, aus dem Wege räumen müſſen.

34. §. Man fängt beym vierſtimmigen Accompagnement billig an, und legt es zum Grunde. Wer dieſes gründlich lernt, kann auch ſehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.

35. §. Man gehe mit ſeinen Schülern, beſonders beym vierſtimmigen Accompagnement, die Aufgaben in allen Lagen durch, damit ſie ihnen bekannt werden. Da man hierbey blos auf dieſen Endzweck ſiehet, ſo iſt es freylich nicht zu ändern, daß zuweilen ungeſchickte Fortſchreitungen mit unterlaufen, und Lagen vorkommen, welche nicht die beſten ſind. Sie lernen indeſſen doch dadurch die beſten Fortſchreitungen und Lagen von den ſchlechten unterſcheiden; man muß ihnen aber bey Gelegenheit das Ungeſchickte und die Verbeſſerung zugleich mit deutlich zeigen.

36. §. Ob aber dieſe Fortſchreitungen gleich ungeſchickt ſeyn können, ſo müſſen ſie dennoch nicht falſch ſeyn: es muß nehmlich in der [8] nöthigen Vorbereitung und Auflöſung nichts verſehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müſſen aufs ſtrengſte vermieden werden.

37. §. Indem man mit den Scholaren die vierſtimmige Begleitung in allen drey Lagen durchgehet, ſo lernen ſie noch auſſerdem, was im 35. §. angeführt iſt, (1) bey gewiſſen Gelegenheiten, wenn es nöthig iſt, eine von den Mittelſtimmen mit der linken Hand nehmen; (2) werden ihnen die Fälle bekannt, wo zwo Stimmen in den Einklang zuſammen gehen; (3) wird ihnen gezeiget, wie man zuweilen, um Quinten zu vermeiden, ohne zur Lage zurück zu kehren, die ſchon da geweſen iſt, noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt; (4) kommt die Wiederholung der Harmonie in einer höhern Lage auf derſelben Baßnote mit vor, um wieder in die Höhe zu kommen, wenn man zu tief herunter geweſen. Alle dieſe vier Hülfsmittel ſind beym Generalbaſſe nicht allein erlaubt, ſondern, wie wir in der Folge ſehen werden, oft nöthig.

38. §. Die unvermeidlichen ſteifen Fortſchreitungen, desgleichen die verdeckten Quinten und Octaven, und einige erlaubte Quinten gegen den Baß, bringt man in die Mittelſtimmen; die Oberſtimme muß jederzeit **ſingend**, und in Anſehung des Baſſes **ganz rein** ſeyn.

39. §. Man fange in der Unterweiſung bey den leichten Aufgaben an, und gehe ſie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein **kurzes Uebungsexempel** vorgeſchrieben werden. Dieſe **Kürze** erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, bis das alte recht feſt im Kopfe und in Händen iſt. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch

eine unnöthige Weitläuftigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompagniren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem- [9] pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

40. §. Man übersetze diese kurzen Exempel mit allen Lagen in alle Tonarten, weiche und harte, damit sie, nebst ihrer Schreibart den Scholaren recht bekannt werden. In der Folge überlasse man ihnen dieses Uebersetzen selbst.

41. §. Ich habe angemerkt, daß es besser sey beym Uebersetzen, die Tonarten ausser der Reihe, und nicht neben einander zu nehmen, weil einige Scholaren gerne, ohne eignes Nachsinnen, das Unübersetzte mit der kleinen Veränderung durch Hülfe ihres guten Gedächtnisses gar leicht Note vor Note nachspielen und nachschreiben. Sie verliehren dadurch ungemein; hingegen erlangen sie im erstern Falle nach und nach eine Fertigkeit, die Ziffern gleich zu treffen, und in einer proportionirten Lage zu bleiben. Diese letzteren kommen immer verschieden vor, und man hat alle Augenblicke Gelegenheit, sich der erlaubten Hülfsmittel zu bedienen, um in der gehörigen Weite zu bleiben; mit einem Worte, man wird endlich Meister über die Intervallen, sie mögen liegen, wo sie wollen.

42. §. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. s. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo und wie viele Versetzungszeichen bey [10] dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Cis dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartenprogreßionen durch, so sehen sie den allmähligen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

43. §. Diese Fertigkeit ist allen Musiklernenden anständig und nöthig. Es können unvermeidliche Fälle kommen: Man soll den Augenblick ans Accompagnement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen; die Vorzeichnung siehet man nur flüchtig an. Unangenehme Zumuthung für einen, der die raren Verdienste und schwehren Pflichten eines Ripienisten genau kennt, und der gar wohl weiß, daß alle Ripienstimmen von Rechtswegen, zur Erhaltung eines guten Vortrages, vor der Ausführung eines Stückes solten genau durch gesehen werden! Es können auch, ausser dem Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen

in Tactarten, Zeitmaſſe, Figuren, Tonarten u. ſ. w. vorfallen, welche auch bey dem geübteſten Ausführer eine Vorbereitung erfordern.

44. §. Hat man aber Zeit, ſeine Stimme vorher durchzuſehen: ſo ſehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Dieſe letztere iſt oft verſchieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorſchrift gut iſt. Vor dieſem fand man ſelten das D moll mit dem Be, das C moll mit dem As, u. ſ. w. vorgezeichnet. Einige Componiſten thun daſſelbe noch jetzo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Urſachen. Oft will der Componiſt aus guter Abſicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinmahlen, beſonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. ſ. w.: [11] ſondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder ſetzt kein Verſetzungszeichen vors Syſtem. Man vermißt alsdenn auch in der Bezifferung viele dieſer Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus geſetzt wird.

Erſtes Capitel.

Von den Intervallen und den Signaturen.

1. §. Jeder Componiſt, der mit Recht ſeine Arbeit gut accompagnirt haben will, iſt verbunden, die Baßſtimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bäſſe langen nicht zu, und ſind oft falſch.

2. §. Findet ſich bey einem Solo die Hauptſtimme über dem Baſſe, oder alle Stimmen bey mehrſtimmigen Stücken drüber in Partitur: ſo kann der Accompagniſt allenfals ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muß er in der Compoſition hinlänglich geübt ſeyn. Iſt aber überdem noch eine genaue Bezifferung über dem Baſſe, ſo kann das Accompagnement gut ſeyn. Ich verſtehe hier unter dem guten Accompagnement den vollkommenſten Grad. Auſſerdem weiß ich wohl, daß einem Clavierſpieler ſehr oft unbezifferte Bäſſe vorgelegt werden, und daß er ſich nicht allezeit von dem Accompagnement loß machen kann.

3. §. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagniſt eine groſſe Erleichterung ſpüren wird, auch unbezifferte Bäſſe ſo abzufertigen, daß man zufrieden ſeyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre [12] des Generalbaſſes wird jedoch auf die bezifferten Bäſſe gerichtet werden.

4. §. Man kann ſeine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tummeln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu ſehr gehäuften Ziffern; ich haſſe alles das, was einem Lehrbegierigen unnütze Mühe macht und die Luſt benehmen kann. Es kann jedoch niemand ohne vollkommene Wiſſenſchaft aller Ziffern den Generalbaß gründlich lernen und gehörig accompagniren. So bald man ſich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, ſo hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompagnements zu denken. Dieſe letztern ſind Urſache, daß wir mehr Ziffern brauchen müſſen, als vordem bey der gewöhnlichen Art zu begleiten nöthig war. Kann man wohl bey der Erklärung ſeiner Gedanken hierüber der Ziffern entbehren?

5. §. Man laſſe dahero ſeine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bäſſe hinlänglich und folglich ſtark beziffert ſind. Ich habe in dieſer Abſicht meines ſeeligen Vaters bezifferte Bäſſe mit groſſem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern ſind ſie nicht ſchädlich. Man wechſle fein oft mit richtig

bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von grossem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

6. §. Das Generalbaßstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müsten gute Clavierspieler, [13] welche selbst gut accompagniren können, das meiste beytragen. Man trift grosse Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwehr fallen solte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Puncte, worüber man überein kommen müste, würden wohl folgende gehören: Man muß alles nöthige genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

7. §. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein Intervall.

8. §. Alle im Generalbasse vorkommenden Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heissen: Signaturen.

9. §. Alle Intervallen werden von der Baßnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

10. §. — 25. §. [S. 13—17 geben eine ausführliche Intervallenlehre. Zunächst (10, S. 13—14) schematische Darstellung der Intervalle der kleinen, großen, verminderten und übermäßigen Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven und Nonen und (11) ihrer Stufen, sowie (12—21, S. 15—16) Erläuterung der Verschiedenheit ihrer Größen nach halben und ganzen Tönen, (22, S. 16) diejenige der Primen, Decimen, Undecimen und Duodecimen, ihrer Bezeichnung und ihres Vorkommens „in der galanten Schreibart und beim dreistimmigen Accompagnement"; (23) wird der Einklang — einige nennen auch die Prime Einklang — aus diesem Kap. ausgeschieden, (24—25, S. 17) bitten Sekunde und None auseinanderzuhalten.

26. §. — 36. §. [S. 17—19, Behandlung der Versetzungszeichen der Intervalle. Hinweis auf (28) natürlich große und zufällig große (durch neu hinzugefügte Versetzungszeichen) Intervalle und Erläuterung (29) des das Intervall um einen Halbton erhöhenden Striches ♮ oder Kreuzes ♯ (S. 17). „Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwirrung (S. 18) an." Beispiel: Leclairs*) bezifferte Bässe mit ausschließlichem Strich-Gebrauch. Erläuterung der Wirkung

*) [Jean Marie Leclair (1697—1764), einer der bedeutendsten Komponisten von Violin-, Triosonaten und Konzerten der französischen Geigerschule des 18. Jhs., die von Torelli und Vivaldi mit ihm ihren Ausgangspunkt nahm.]

des (30) ♭, (31) ♮, (32) ♯♯, (33), ♭♭, (34) ♮♯, bzw. ♮♯, (35) ♭ ſtatt ♮, 𝄪 ſtatt ♯♮, (36) Andeutung der Terz ohne 3 durch bloſſe Verſetzungs- und Wiederherſtellungszeichen in dem aus der allgemeinen Generalbaßlehre allbekannten Sinne.

37. §. — 50. §. [S. 20—24, Über die Bezifferung der Intervalle. (37—40) behandeln die bekannten elementaren Vorausſetzungen der Generalbaßbezifferung [Fortdauer, Aufhebung, Nachſchlagen der durch die Bezifferung gewünſchten Akkorde]. (41) Verbot der Ziffernotation unter die Noten. (42, S. 21.) Nach Eintritt von Fugenthemen ſind erſt bei Wiedereintritt der Ziffern Akkorde zu greifen, ebenſo bei obligaten Stellen der rechten Hand mit kleinen Noten. Über die bekannte Ausführung der Bezifferungen über (43) einem die Note verlängernden Punkte, einer (44) kurzen oder (45) langen Pauſe. (46—49, S. 22—24) behandeln die Einteilung der nachgeſchlagenen Ziffern in die Geltung der Baßnote im Werte von 2, 3 gleichen Teilen und die Ausnahmen mit Anwendung des Strichelchens (– ⁼)].

50. § — 80 §. [S. 24—31: Von den vollkommenen (52—55, S. 25) und unvollkommenen (56) Conſonanzen und Diſſonanzen der Intervalle und den ſich daraus ergebenden Begriffen der (58—63, S. 26) Vorbereitung und Auflöſung (der Notwendigkeit der letzteren, nicht aber der erſteren, z. B. bei liegenden Bäſſen uſw.), der (64) Aufhaltung der Auflöſung — retardatio —, der (65) Vorausnahme der Auflöſung — anticipatio —, der (67, S. 27) Verwechslung der Auflöſung, von den (68—80) regulären und irregulären (Wechſel-) Durchgangsnoten und deren (69) Bezeichnung durch einen die rechte Hand zum Halt verurteilenden Querſtrich —. Bei (70, S. 29) langer Dauer der durchgehenden Noten kann der zuletzt angeſchlagene Akkord wiederholt werden. Durchgehende Intervalle entſtehen auch bei (70) Liegenbleiben des Baſſes, der Ziffern bei bewegtem Baſſe, bei beiderſeitiger Gegenbewegung, bei (72, S. 30) Trommelbäſſen, in der linken Hand. Der (74) reguläre Durchgang (transitus regularis) bei durch das Akkompagnement geforderter Akkordgebung auf dem inneren Wert nach langer Noten, der (75) irreguläre Durchgang (transitus irregularis) bei einer dem inneren Wert nach kurzen Note zur langen geſchlagenen Akkordgebung. Bei (76, S. 31) anzuſchlagenden Noten Ziffern über die nachſchlagende Note allein oder die Zeichen / o ∪ ∾ über die anſchlagenden (nicht bezifferten) Noten:

(78) Vorbereitete oder (79) durch Klanggeſchlecht-Verwechslung zu Konſonanzen werdende Diſſonanzen brauchen nicht immer aufgelöſt zu werden.]

[Nun folgt vom 2. Kapitel bis 21. Kapitel eine vollſtändige Harmonielehre. Wir beſchränken uns darauf, da ſie den eigentlichen, durch den Neudruck wiederzuerweckenden klavierpädagogiſchen und klaviertechniſchen Teil des vorliegenden Werkes nicht tangiert, ihre vollſtändige Dispoſition nach Kapiteln und Paragraphen zu geben.

Zweytes Capitel. Vom harmoniſchen Dreyklang (S. 32—45.)

Erſter Abſchnitt §§ 1—37 (S. 39). (4 f.) Harte, verminderte, vergrößerte Dreiklänge. (11 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Quinte. — (17 f.) Gegenbewegung zur Vermeidung verdeckter Quinten und Oktaven. — (19 f.) Erlaubte Quinten und Oktaven. — (24 f.) Erlaubte Lagen: meiſt bis $\overline{7}$ in der rechten Hand. — (28 f.) Anweiſungen für Lehrer, den Schülern die notwendige ſichere Kenntnis der 24 Akkorde beizubringen. — (32 f.) Wahl der Lagen in der rechten Hand bei beſtimmten Baßfortſchreitungen.

Zweyter Abschnitt. §§ 1—13 (S. 45). — (1 f.) Geeignete Wahl der Gegen- und geraden Bewegung in der rechten Hand, namentlich in bezug auf die Beschaffenheit der Terz. — (12 f.) Zierlichkeit oder Notwendigkeit (Auflösung der Dissonanzen) erfordert oft geteiltes Akkompagement, d. h. die linke Hand nimmt auch etwas von Ziffern, ohne daß der Satz vollstimmiger wird.

Drittes Capitel. Vom Sextenaccord (S. 45—60).

Erster Abschnitt §§ 1—22 (S. 53). — (1 f.) Seine Beschaffenheit und Bezeichnung. (6 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Sexte, namentlich (8 f.) im drei- und zweistimmigen Akkompagement, (10 f.) bei gehenden und springenden Grundnoten und im (16) geteilten vierstimmigen Accompagnement. — Bei (17 f.) Erwähnung der $\frac{6}{5}$ Akkorde im dreistimmigen Satze in der galanten Schreibart rät Bach zum Gebrauch des Telemannischen Bogens (S. II, Anm.). — (21 f.) Übermäßige und verminderte Sexten.

Zweyter Abschnitt §§ 1—14 (S. 60). — Besondere Fälle schwieriger Verdoppelungen, z. B. (2 f.) bei Kadenzierungen; Notwendigkeit (13) der Fünfstimmigkeit oder (14) der Fortschreitung mit der übermäßigen Sekunde.

Viertes Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange (§ 1—7, S. 61—63).

Erwähnung (3) des Telemannischen Bogens $\overset{\frown}{5}$, wenn dieser Dreyklang, und nicht der Sextquintenakkord gegriffen werden soll.

Fünftes Capitel. Von dem uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange (§ 1—6, S. 64—65).

Sechstes Capitel. Vom Sextquartenaccord (S. 66—73).

Erster Abschnitt §§ 1—15 (S. 71). — (1 f.) Zusammensetzung. — (5 f.) Erlaubte Verdoppelungen. — (8.) Mögliche Auflösungen desselben. — (9 f.) Bedeutung des $\frac{4}{2}$, und dabei erlaubte Verdoppelungen.

Zweyter Abschnitt §§ 1—6 (S. 13). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

Siebentes Capitel. Vom Terzquartenaccord (S. 74—86).

Erster Abschnitt §§ 1—12 (S. 81). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweyter Abschnitt §§ 1—9 (S. 86). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

Achtes Capitel. Vom Sextquintenaccord (S. 87—97).

Erster Abschnitt §§ 1—10 (S. 92). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweyter Abschnitt §§ 1—7 (S. 97). — Besondere Fälle des (1 f.) freien Eintritts der Sexte und Quinte und (6 f.) durchgehender übermäßiger Sexten und Quinten im Durchgang und bei langsamem Tempo.

Neuntes Capitel. Vom Secundenaccord (S. 97—108).

Erster Abschnitt §§ 1—15 (S. 105). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben. — (9) Gefahr von Quintenparallelen. — (10 f.) Erlaubte Verdopplungen. —

Zweyter Abschnitt §§ 1—7 (S. 110). — (1 f.) Scheidung zwischen Sekund- und Sextquartenakkord. — (3) Verhalten bei Aufhaltung der Sekunde durch langsamen Vorschlag von der übermäßigen Oktave. — (4) Vermeidung von Oktaven.

Zehntes Capitel. Vom Secundquintenaccord (§ 1—7. S. 109—110).

Elftes Capitel. Vom Secundquintquartenaccord (§ 1—5, S. 111).

Zwölftes Capitel. Vom Secundterzaccord (§ 1—5, S. 112).

Dreyzehntes Capitel. Vom Septimenaccord (S. 113—134).

Erster Abschnitt §§ 1—20 (S. 123). — (1 f.) Zusammensetzung, Bezeichnung, Einführung und Auflösung der Septime. — (10 f.) Erlaubte Verdopplungen. — (14 f). Auf- und absteigende, mit Sexten abwechselnde Septimenfolgen. — (17) Einzelne und (18) Grundnoten nacheinander mit der Septime. — (19) Durchgehende und (20) nachschlagende durchgehende Septimen. —

Zweyter Abschnitt §§ 1—6 (S. 134). Besondere, schwierige Fälle seiner Anwendung und Behandlung.

Vierzehntes Capitel. Vom Sextseptimenaccord (§ 1—8, S. 134—138).

Fünfzehntes Capitel. Vom Quartseptimenaccord (§ 1—15, S. 139—148).

Sechszehntes Capitel. Vom Accord der großen Septime (S. 148—156).

Erster Abschnitt §§ 1—10 (S. 152). — (1, 2) Zusammensetzung und Bezeichnung. — (3 f.) Einführung und Auflösung. —

Zweyter Abschnitt §§ 1—9 (S. 159). — Besondere Verbote und Verhaltungsmaaßregeln.

Siebzehntes Capitel. Vom Nonenaccord (S. 156—161).

Erster Abschnitt §§ 1—9 (S. 159). — (1, 2) Zusammensetzung und Bezeichnung. — (4 f.) Einführung, Auflösung und seine guten Lagen.

Zweyter Abschnitt §§ 1—3 (S. 161). Besondere Fälle der Vorbereitung und Verdopplung.

Achtzehntes Capitel. Vom Sextnonenaccord (§ 1—3, S. 161—162).

Neunzehntes Capitel. Vom Quartnonenaccord (§ 1—7, S. 162—165).

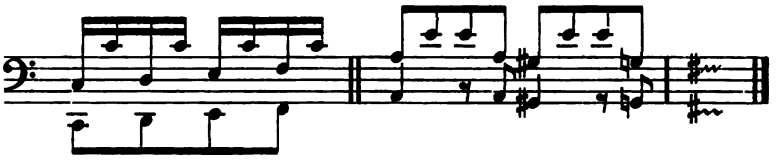
Zwanzigstes Capitel. Vom Septimennonenaccord (§ 1—7, S. 165—168).

Ein und zwanzigstes Capitel. Vom Quintquartenaccord (§ 1—8, S. 169—171).]

Zwey und zwanzigstes Capitel.

Vom Einklange.

§. 1. Unter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind:



2. §. Wir brauchen die Ausnahme dieser Art von Ausführung, welche durch die weggelassene Harmonie ihre Schönheit bekommt, nicht zu erheben; die häufigen musikalischen Ausarbeitungen guter Meister sind hierinnen zuverläßige Zeugen.

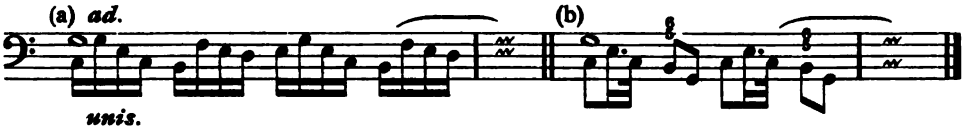
3. §. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progreßionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Baß gesetzet, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleich-[173]sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehro glaubte er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden. Er entsaget dahero gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführet. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken stöhrt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jetzo zum Verdruß. Zum Glücke für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren läßet, sich an keine Ziffer weiter kehret, und diesen Gedanken mit dem Einklange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompagnements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § der Einleitung angeführet haben: Ein Accompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, in der gehörigen Stärke gleichsam anpassen.

4. §. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zween Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Beglei-[174]tung mit dem

Einklange zu gebrauchen. Die **Begleitung mit dem Einklange** ist: wenn man die Baßnoten mit beyden Händen in Octaven spielet.

5. §. Der **erste Fall** betrifft gewisse Stellen, welche einstimmig gesetzet sind. Wenn also alle Stimmen eines Stückes im Einklange fortgehen: so ist nichts natürlicher, als daß auch der Accompagnist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläßet. Dieser Fall pfleget durch die Wörter unisoni, all' unisono angedeutet zu werden.

6. §. Wir merken hierbey einige besondere Fälle mit an, welche von dem vorigen etwas abgehen. Wenn bey einem Stücke nur die Ripienstimmen mit dem Basse den Einklang haben, die Hauptstimme aber zu dieser einstimmigen Begleitung entweder eine lange Aushaltung oder einen besondern Gesang vorträget: so giebet man auf die Melodie der Ripienstimmen genau Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervallen der Grundharmonie, besonders die Dissonanzen mit ihrer Auflösung, in der gebrochenen Harmonie darinnen berühret werden; ist dieses letztere, so bleibet man auch bey der Begleitung im Einklange (a). Wenn aber der die Hauptstimme begleitende Gedanke simpel ist, und nicht allein Harmonie verträget, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählt man die mehrstimmige Begleitung (b). Weil zu dieser Wahl eine gute Einsicht gehört, welche im Stande ist zu urtheilen, ob, und wenn man durch die Harmonie der Hauptstimme schade, oder helfe, und weil der in diesem § festgesetzte Fall beyde Arten von Begleitungen, nachdem die Umstände sind, verträget: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig. [175]



7. §. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzet, welcher im **eigentlichen** Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführet werden soll: so läßet man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einklang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz **allein bey der Grundstimme in der Tiefe** vorkommen damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedecket, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemachet werden sollen. Der Componist,

welcher dergleichen ſtudirte Plans machet, muß ſie ſehr accurat bezeichnen, oder er ſtehet in Gefahr, daß ſeine Abſichten nicht erreichet werden.

8. §. Der zweyte Fall, wo die Begleitung im Einklange gut thut, betrifft alle brillante Stellen in der Grundſtimme, wobey der Verfertiger eine beſondere Abſicht gehabt hat; ſie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr beſtehen. Unſere Abſicht iſt hiebey, daß dieſe Stellen deutlich hervorragen ſollen, welches durch die harmoniſche Begleitung nicht ſo gut geſchiehet, als durch die, mit dem Einklange. Es [176] iſt noch nicht eingeführet, dieſen Fall mit uniſoni, oder all' uniſono zu bezeichnen: er wird alſo der Diſcretion eines verſtändigen Accompagniſten überlaſſen. Ich bin von der guten Ausnahme dieſer Begleitung bey ſolchen Stellen durch die Erfahrung genugſam überführet.

9. §. Bloß bey einem zweyſtimmigen Stücke, einem Solo oder einer Soloarie, werden dieſe brillante Bäſſe mehrentheils harmoniſch begleitet.

10. §. Wenn die Begleitung im Einklange aufhören ſoll, ſo muß man es durch Ziffern über den Noten, wo die Harmonie wieder angehet, andeuten. Geſetzt, daß die erſte Note den Dreyklang, welcher auch ohne Ziffern gegriffen wird, über ſich hätte: ſo muß man dennoch in dieſem Falle wenigſtens eine von den Ziffern, welche er enthält, über dieſe Note ſetzen.

Drey und zwanzigſtes Capitel.

Von der einſtimmigen Begleitung mit der linken Hand.

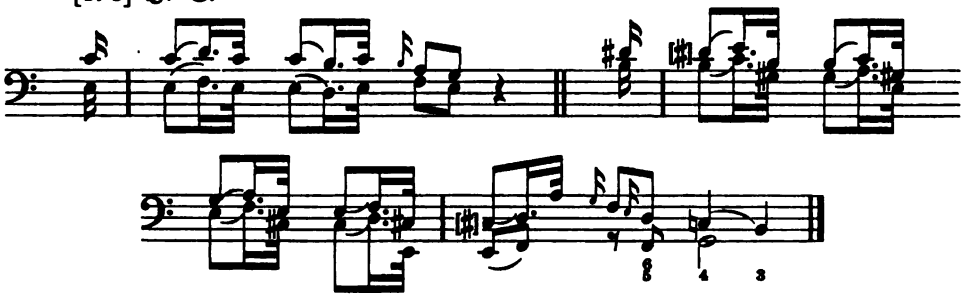
1. §. Dieſe Art von Begleitung, welche durch t. s, talto, oder talto ſolo angedeutet wird, und wobey die Grundnoten mit der linken Hand allein einſtimmig geſpielet werden, iſt bey gewiſſen Stellen eines Stückes eben ſo nöthig, als die Begleitung mit dem Einklange, davon wir im vorigen Capitel gehandelt haben. Bey einer unrichtigen Bezeichnung leidet die Ausführung in beyden Fällen gleich viel.

[177] 2. §. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unſerm Inſtrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern ſpielen könne, und halten es folglich zu ungeſchickt zum Accompagnement der ſchönſten und affectuöſeſten Stellen, bey welchen ſehr oft die

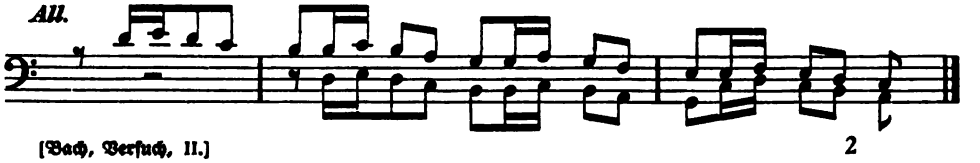
einſtimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieriſten wollen ſie alsdenn nicht dabey haben, um ſo viel weniger, da ſie von ihnen wiſſen, daß ſie beynahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anſchlagen können. Man findet alſo bey ihren Sachen, in delicaten Fällen, gemeiniglich zur Warnung die Wörter, ſenza Cembalo über die Grundnoten geſetzet. Ganze Arien ſind auf dieſe Art bezeichnet, und es kommt ſelbſt den Sängern dieſes Landes lächerlich vor, wenn man ihnen dieſe Vorſchrift in ihren Muſikalien zeiget.

3. §. Wir brauchen das tasto ſolo, wenn es nöthig iſt, mit groſſem Nutzen. Wenn z. E. Grundnoten mit der Hauptſtimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelſtimme weiter dazu geſetzet iſt, ſo findet unſere Art von Begleitung ſtatt. Das Stück kann zwey- oder mehrſtimmig ſeyn. Wenn dieſe Grundnoten piano vorgetragen werden ſollen, wenn die Terzen und Sexten ganz nahe bey einander liegen, und folglich in keiner Stimme mit der Octave verdoppelt werden, alsdenn iſt kein ander Accompagnement nach der Natur möglich, als das unſrige; der Contraviolon ſchweiget alsdenn ſtille, und die übrigen Bäſſe ſpielen mit dem Clavier dieſe Noten im eigentlichen Einklange ganz ſchwach mit. Folgende Exempel ſind von dieſer Art:

[178] Z. E.



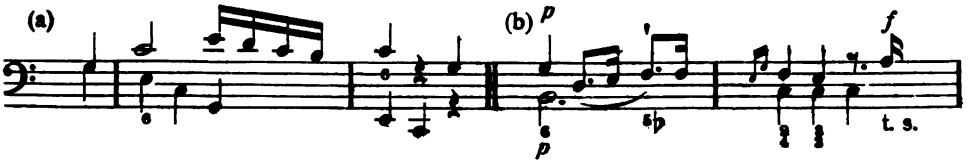
4. §. Wenn aber dergleichen Gedanken ſtark vorgetragen werden ſollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beyſammen liegen, ſo kann man die Begleitung mit dem Einklange oder uniſono brauchen, und die Grundnoten verdoppeln. Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, ſo nimmt man dieſe Verdoppelung lieber eine Octave tiefer als höher. Dieſer Fall kommt zuweilen in Sinfonien und Concerten vor, wo die zwo Violinen zuſammen, und die Bratſche mit dem Baſſe auch zuſammen im Einklange fortgehen. Z. E.

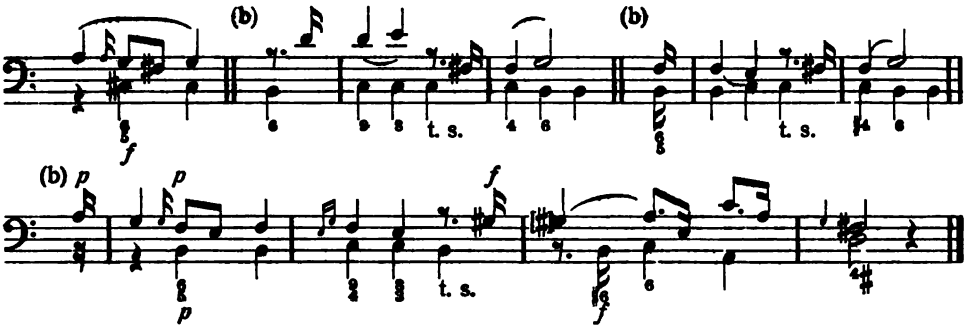


5. §. Bey ganzen und halben Cadenzen, worein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, [179] piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem Flügel bloß die Baßnote an: auf dem Clavicord oder Fortepiano hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affekt haben will. Ausserdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Baß allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

6. §. Man braucht ferner das tasto solo bey Grundnoten, worüber der Gesang in der Tiefe sich aufhält, ohne daß eine Begleitung in der Höhe dabey ist. Wenn dieser tiefe Gesang von mehrern Stimmen harmonisch in der Tiefe begleitet wird, so kann man zwar Ziffern über die Grundstimme setzen, welche ein verständiger Accompagnist, der die Einrichtung des Stückes gleich einsiehet, nicht anders als in derselben tiefen Lage greifen wird: da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbaßspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das t. s. über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verliehren, als ein Accompagnement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme verdirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für baßirende Instrumente gesetzet sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. s. w. kommen dergleichen tiefe Melodien mit einer tiefen Harmonie zuweilen vor.

7. §. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Haupt-[180]stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfänget, wird die erste Note t. s. gespielet. Bei (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bei der Note, worunter t. s. stehet, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.





[181] 8. §. Bey unſerer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemahls mit der linken Hand verdoppelt, es ſey denn, daß der Vortrag des Gedanken ſo ſtark und das Clavier ſo auſſerordentlich ſchwach wäre, daß man eine Proportion auf dieſe Weiſe ſuchen müßte. Es iſt jedoch allezeit beſſer, und der Natur des takto ſolo gemäſſer, wenn man dieſe Nothhülfe nicht brauchet. Hierinnen beſtehet eben der weſentliche Unterſchied des takto vom unisono, daß bey dieſem die Verdoppelung ſtatt findet, bey jenem aber nicht.

9. §. Der Eintritt der Harmonie nach dem t. ſ. muß ebenfalls durch Ziffern angedeutet werden, wie wir im vorigen Capitel geſehen haben.

Vier und zwanzigſtes Capitel.

Vom Orgelpunkt.

1. §. Wenn über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baßnoten allerhand harmoniſche Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu beſtehen pflegen, vorkommen: ſo nennt man dieſes einen **Orgelpunkt** oder Point d'orgue.

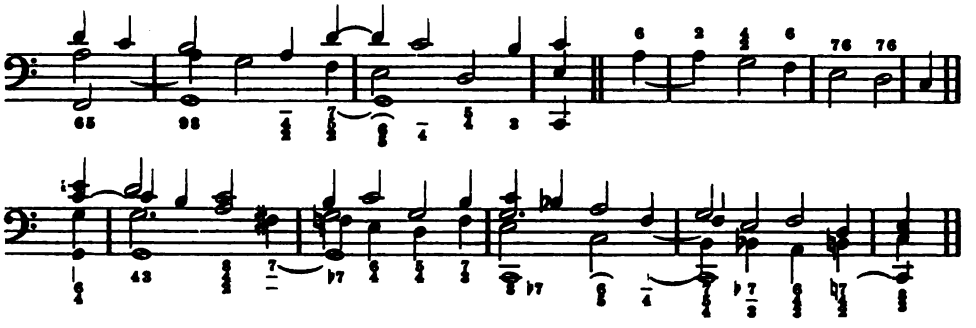
2. §. Dieſer letztere kommt gemeiniglich in gearbeiteten Sachen, beſonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen ſich die Modulation aufhält. Im erſtern Falle pflegen die Componiſten über dieſem Orgelpunkt alle [182] mögliche contrapunktiſche Künſte gerne in der Enge zuſammen zu bringen.

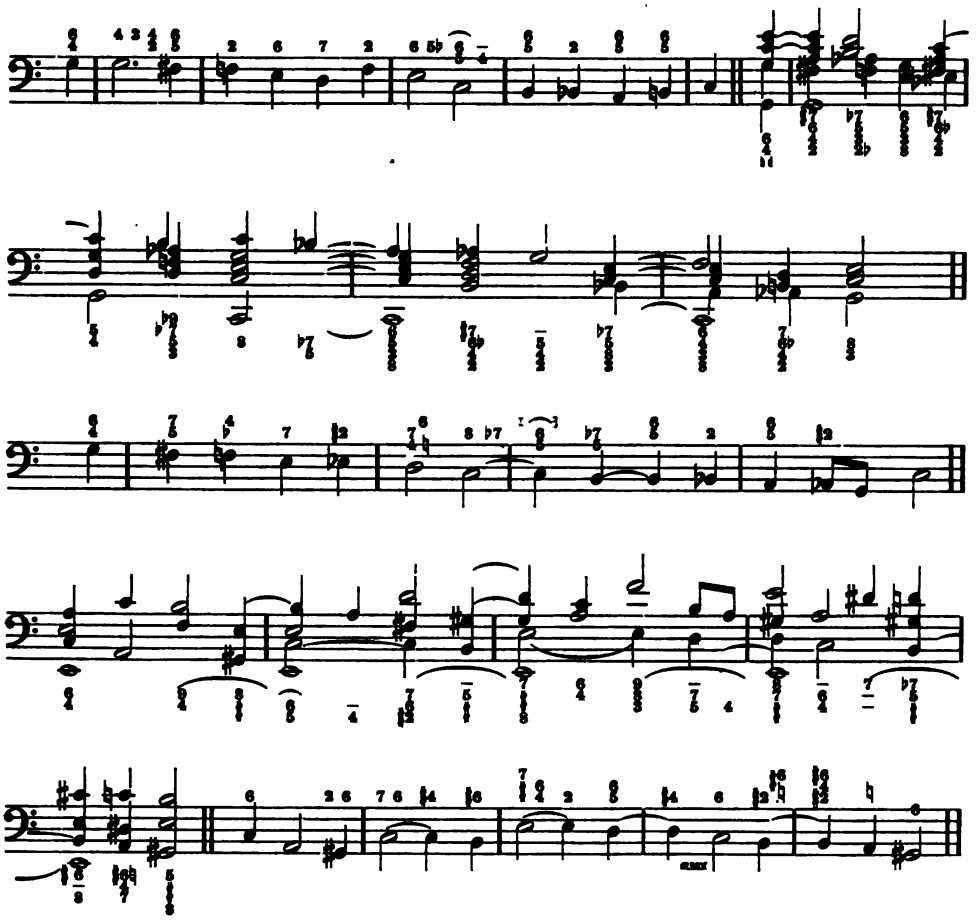
3. §. Diese Orgelpunkte können drey- und mehrstimmig seyn. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Baß vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität. Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so lässet man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.

4. §. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertigte sie mit dem tasto solo ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie dem ohngeacht tasto solo spielet. Es ist hieran nicht allein eine sehr nöthige Bequemlichkeit, sondern oft die Unmöglichkeit Schuld: und gesetzet, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mit begleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so groß seyn, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabey kostet.

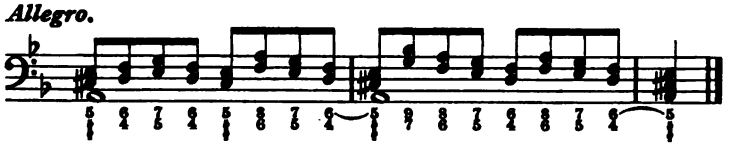
5. §. Bey dem t. s. in den Orgelpunkten hat das Auge nicht nöthig, so viele übereinander gethürmte Ziffern und ungewöhnliche Aufgaben zu übersehen. Oft ist die Einrichtung der Harmonie so beschaffen, daß eine Stimme die andere übersteiget, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deswegen nicht erlaubet ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß dem ohngeacht das Ohr zufrieden wäre; man müßte also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunter kommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompagnement mitspielen, welches nicht zu [183] fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

6. §. Folgende Exempel, wobey die Ziffern gesetzet sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, das, was im vorigen § angeführet ist, zu erklären:





Allegro.



Fünf und zwanzigstes Capitel. [185]

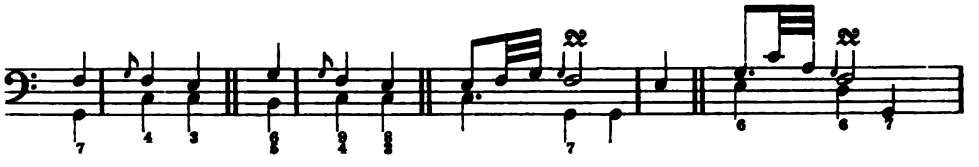
Von den Vorschlägen.

§ 1—2. [verweist auf I, 2, 2. (1) und teilt mit, daß die meist in galanten Stücken „wo der Geschmack herrschet", vorkommenden Vorschläge ein feines, ihre Schönheiten hebendes Accompagnement erfordern.]

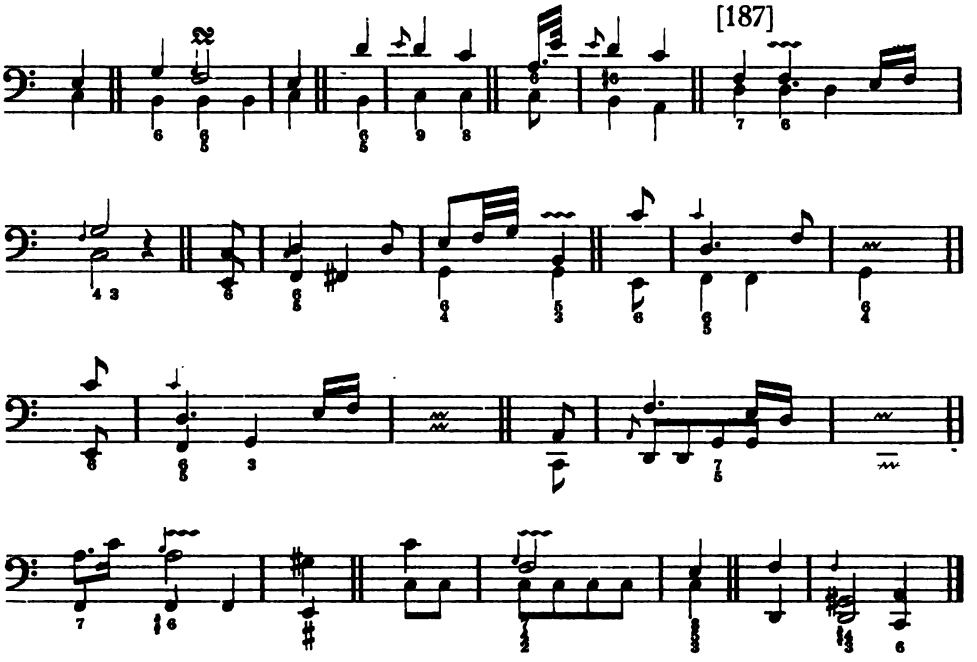
3. §. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie krieget durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesenen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar [186] leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse stehet, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man da die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

4. §. Bey den Aufgaben ist schon vieles wegen der Vorschläge abgehandelt worden: dieses lassen wir mehrentheils hier vorbey, und fangen unsere neue Betrachtungen bei den langen und veränderlichen Vorschlägen an. Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn.

5. §. Wenn eine Grundnote ohne Rücksicht auf den Vorschlag, der darüber vorkommt, beziffert ist, und die Intervallen dieses Vorschlages und des darauf folgenden Abzuges sich entweder mit der vorgeschriebenen Aufgabe vertragen, oder wohl gar darinnen stecken: so bleibet man in der Begleitung dabey, welche letztere allenfalls vierstimmig seyn kann, wenn es nöthig ist. Folgende Exempel sind von dieser Art:



[187]



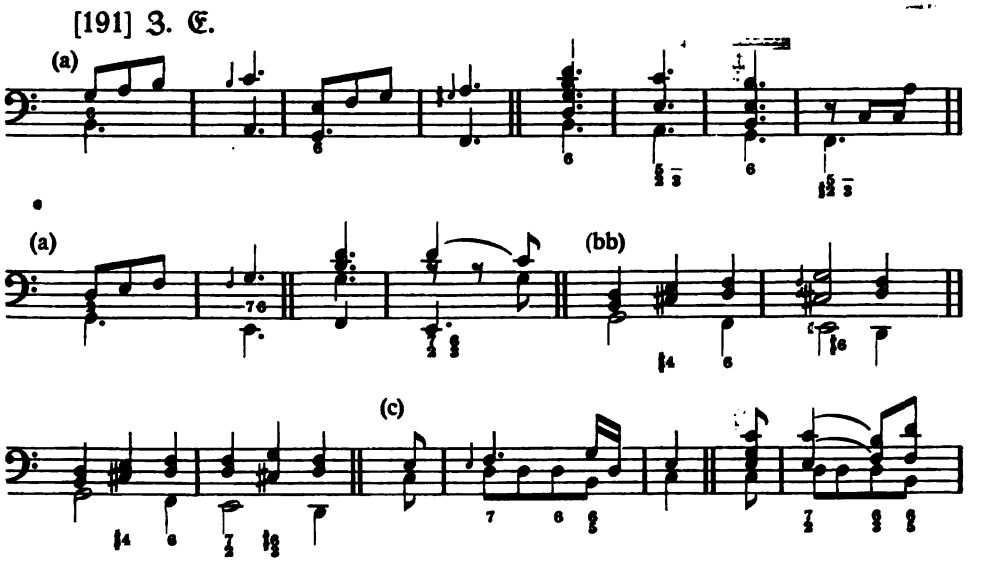
6. §. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielet man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affekt und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwo Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen, [188] welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die zweystimmigen Vorschläge werden mit gespielet, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affekt enthält, je feiner das Accompagnement seyn müsse. Diese Feinigkeit äussert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.

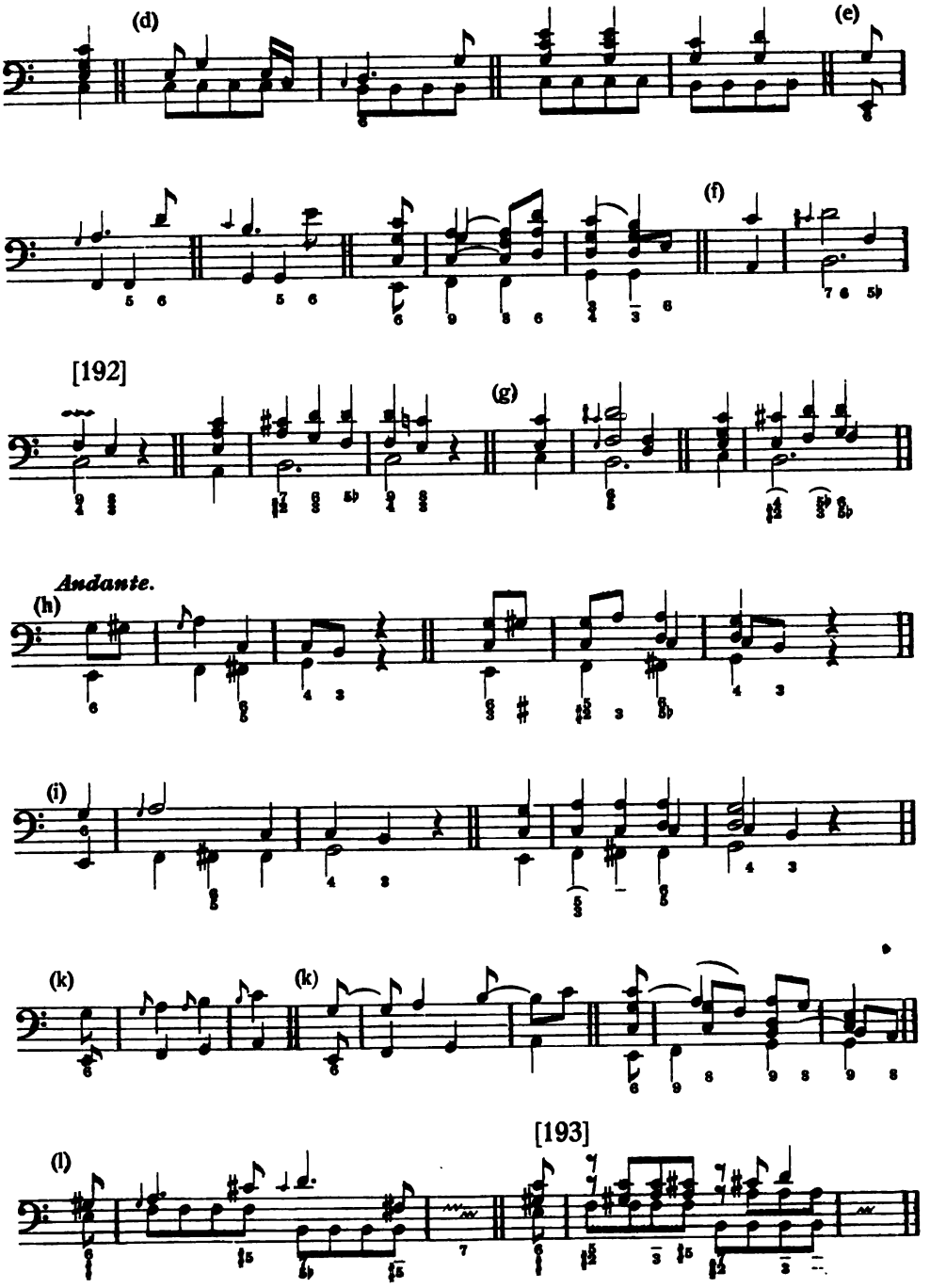
7. §. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von Secunden als Vorschläger von unten vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tractiren kann, so ist ihre Signatur

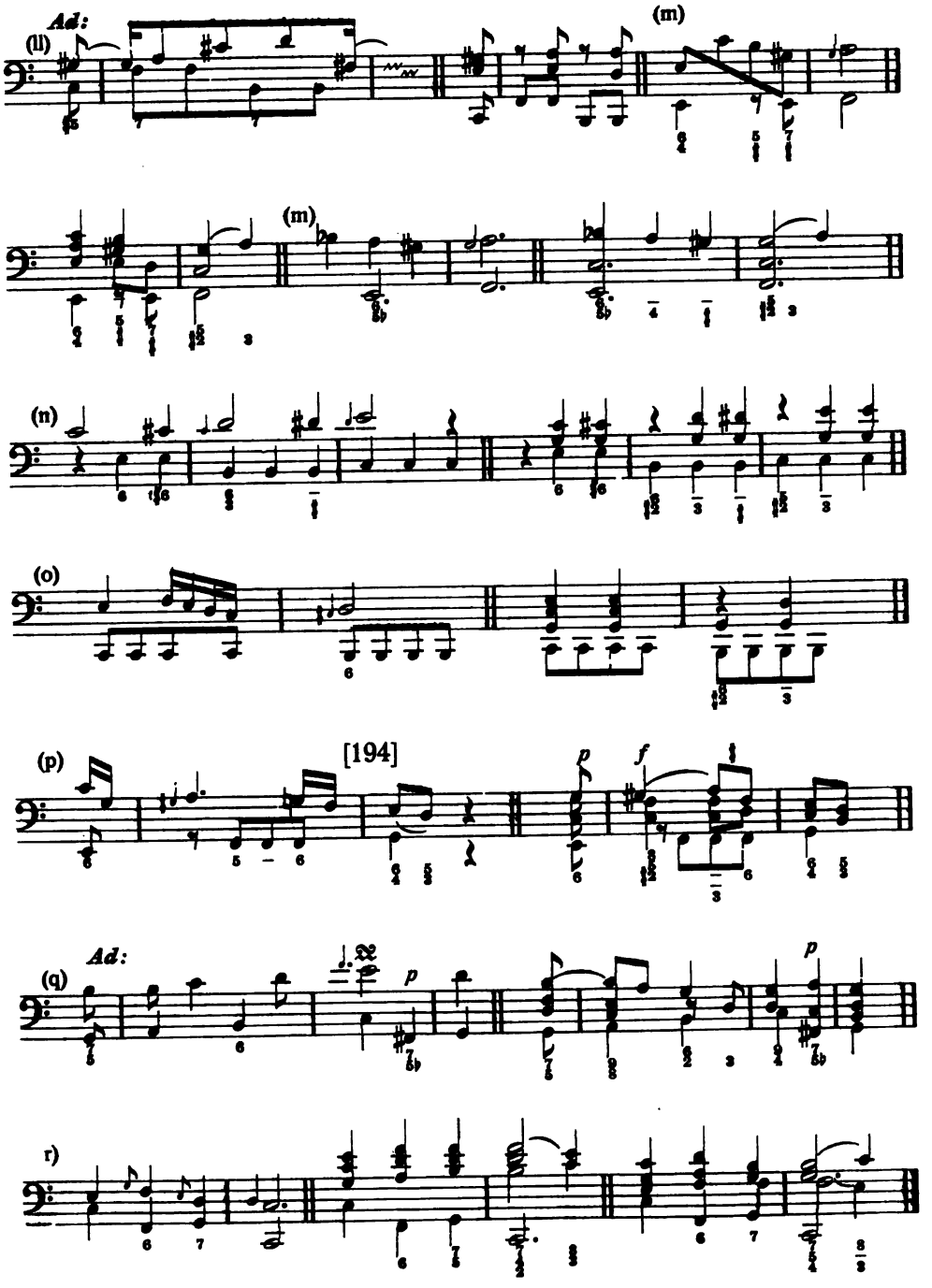
mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehörigen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer stehet, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitels ist anfänglich die Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tackte § genommen werden; im vierten Tackte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilpause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit darzu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit darzu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder §, oder die 6 allein. Bey (e) [189] machet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; ausserdem übergehet man ihn mit einer Viertheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber § muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbey gehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) lässet sich die Secunde, wegen des im Basse darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und § allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfleget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affeckt bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tackt fortschleppen zu lassen. Der Accompagnist kehrt sich hieran nicht, sondern bleibt bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man wohl gar aus den Secunden Nonen machen: ausserdem aber übergehet man sie, und schläget den Dreyklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenklänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstechen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch ausserdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin- [190] dert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöhet wird, nimmt man die Sexte allein. Bey (p) findet dreyerley Begleitung

statt: (1) die Quinte allein; (2) die letztere mit der übermäßigen Secunde, und (3) die Octave nebst der Quinte und dieser Secunde. Nachdem die Begleitung schwach oder stark seyn soll, nachdem wählet man. Bey (q) machet man die erste Secunde zur None, und nimmt zur zweyten Secunde die Sexte allein, und schläget die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem fis nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergehet man in der Begleitung bey dem zweyten Tacte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehöret mit zu denen Feinigkeiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bei dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschiehet am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie. Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielet würde. Bey (r) hält ein Secundenvorschlag von oben den Dreyklang durch den Accord der grossen Septime auf. Wir haben schon mehrere Exempel von dieser Art gehabt. Diese Vorhaltung ist oft nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.

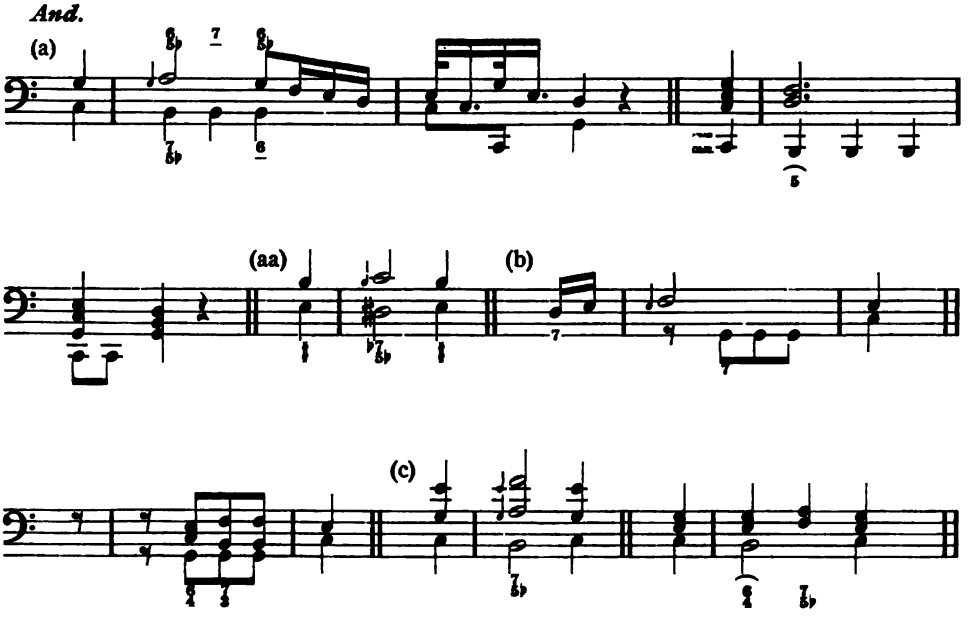
[191] 3. E.

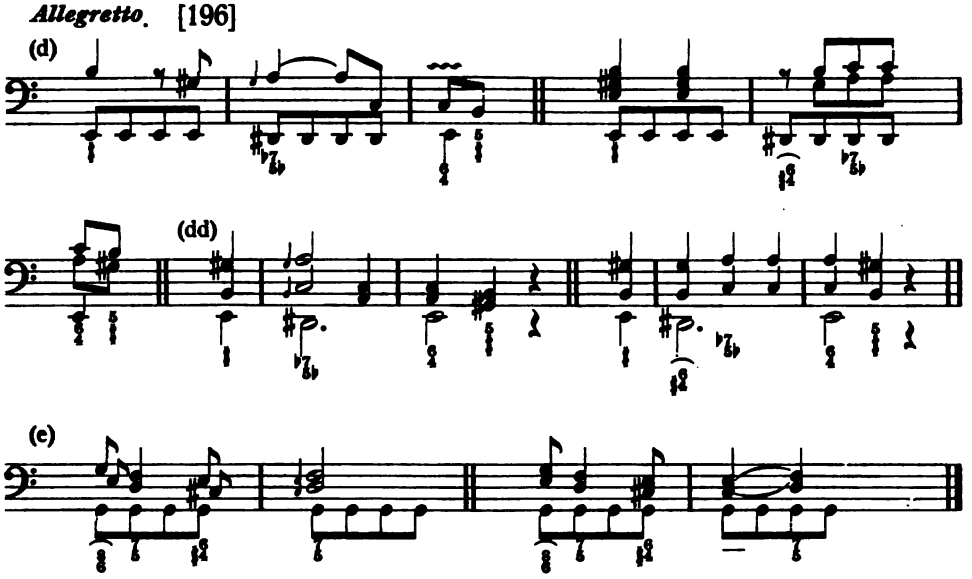



(d)
(e)
(f)
[192]
(g)
Andante.
(h)
(i)
(k)
(k)
[193]
(l)


Ad:
(ll)
(m)
(m)
(n)
(o)
(p)
[194]
p
f
Ad:
(q)
p
p
r)

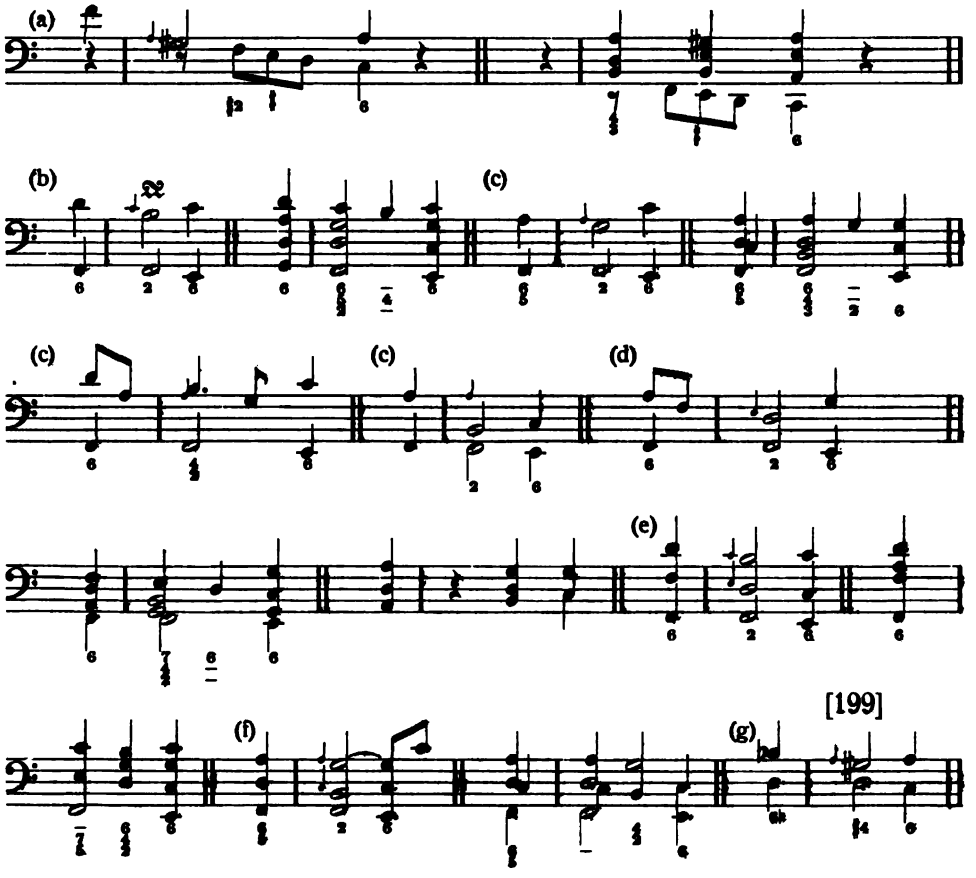
8. §. Auſſer dieſen Vorſchlägen in der Secunde ſind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorſchläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorſchlag entweder mit ſpielen, wie es die Bezifferung über dem Syſtem, welche bloß die Grundnoten angehet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aushalten mit der falſchen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptſtimme die Freyheit, ihren Vorſchlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben ſo abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder 𝅗𝅥 zur erſten Grundnote, und 𝅘𝅥 zur zweyten; oder man läſſet den Vor- [195] ſchlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig iſt. Bey (c), wo ein zweyſtimmiger Vorſchlag vorkommt, iſt das Accompagnement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung ſchwach ſeyn ſoll, ſo läſſet man den Vorſchlag durch eine Viertheilpauſe vorüber gehen, und nimmt nachher 𝅘𝅥. Die Exempel (d) und (dd) ſind eynerley, und unterſcheiden ſich bloß dadurch, daß in dem erſtern ein einſtimmiger, und in dem zweyten ein zweyſtimmiger Vorſchlag vorkommt. Die Begleitung beyder Exempel iſt beynahe gleich. Weil bey (dd) langſame und gezogene Noten vorausgeſetzet werden, ſo hat man die Pauſe bey dem Accompagnement weggelaſſen, welche bey (d), wo die Zeitmaaſſe geſchwinder iſt, gut thut. Bey (e) iſt die Begleitung dem Exempel gleich.

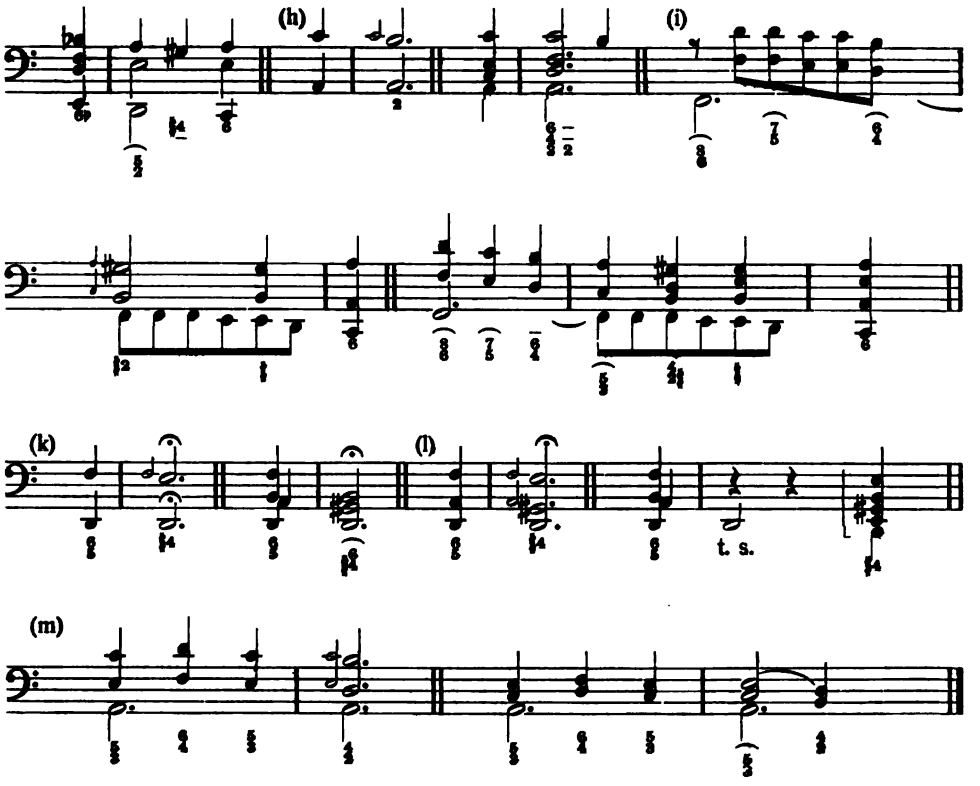




9. §. In folgenden Exempeln wird der **Secundenaccord** durch Vorſchläge **aufgehalten**. Bey (a) ſchläget man zur Achttheilpauſe den Terzquartenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Dreyklang. Bei (b) wird zum zweyten f $\frac{6}{5}$ angeſchlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwo Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird $\frac{7}{5}$ genommen und die Sexte nachgeſchlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberſtimme ſeyn, oder man läſſet den Vorſchlag lieber durch [197] eine Viertheilpauſe vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über 7 einen Bogen ſetzen, damit die Terz wegbleibe. Bei (f) wird der vorhergegangene Sextquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Sexte, zum zweyten b dieſes groſſe Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ($\frac{5}{2}$); die erſtere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am beſten zur erſten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der **eigentliche** oder dreyſtimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreyſtimmig ſind. Das Exempel (k) vertrüge zwar ganz wohl den vierſtimmigen Terzquartenaccord, und man ſpielte alsdenn den Vorſchlag mit: allein, wenn die Begleitung fein ſeyn ſoll, ſo darf man, wegen der **Fermate**, die Haupt-

ſtimme in ihrer Freyheit, den Vorſchlag dem Affeckt gemäß aufzulöſen, nicht einſchränken, weil man ſonſt Gefahr läuft, mit der Hauptſtimme in der Auflöſung ungleich einzutreffen. Wir haben im erſten Theile dieſes Verſuches geſehen, daß der Affeckt bey dieſen Fermaten viele Freyheit zuläſſet, und daß die Vorſchläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläufigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorſicht entweder die beygefügte dreyſtimmige Begleitung, oder man ſchläget die Grundnote zum Vorſchlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo daſſelbe Exempel mit zweyſtimmigen Vorſchlägen vorkommt, pauſirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift [198] nachher den Secundenaccord, indem ſie die Harmonie von unten hinauf langſam bricht. Bey (m) iſt die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmt zum Vorſchlage den Sextquintenaccord.

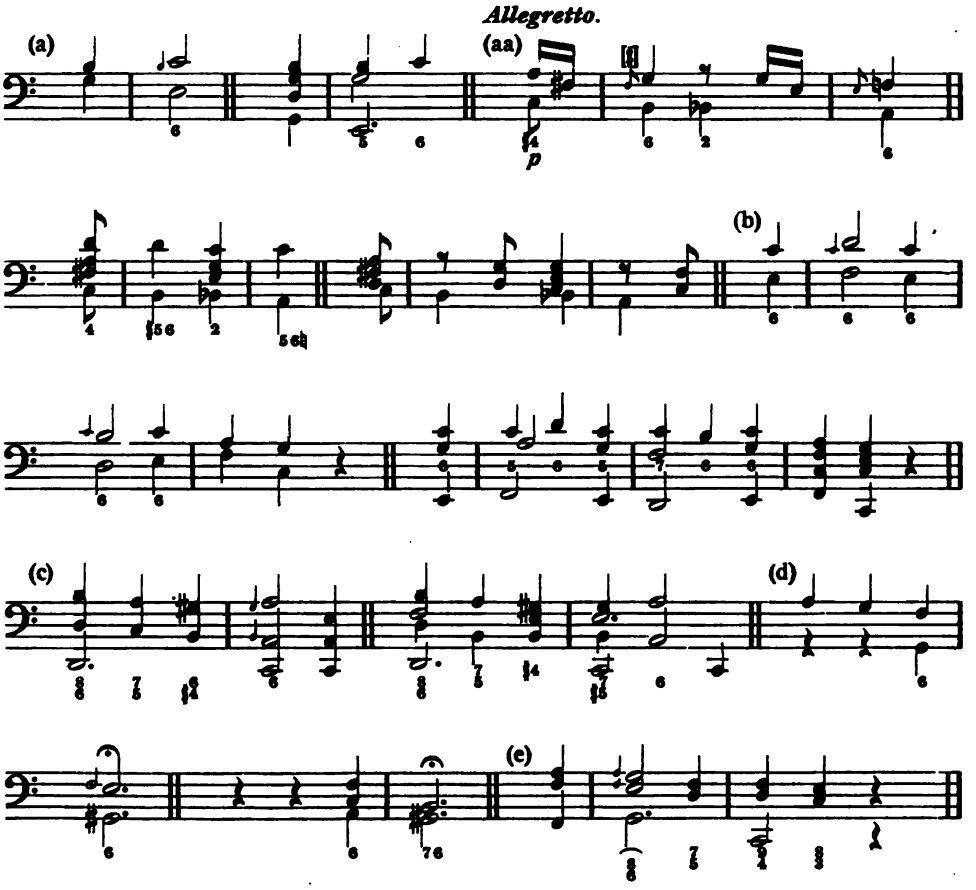




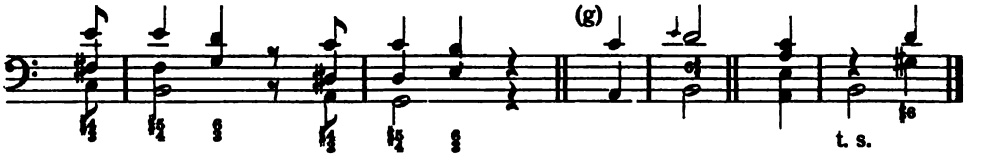
[200] 10. §. Bey folgenden Exempeln wird der **Sextenaccord** durch Vorſchläge **aufgehalten**. Bey (a) nimmt man im vierſtimmigen Accompagnement zum Dreyklange über dem e entweder die Octave, oder noch beſſer die doppelte Terz; in der dreyſtimmigen Begleitung bleibet man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, ſo iſt es die Terz, welche liegen bleibet. Bey (aa), mit dem beygeſetzten **allegretto** und **piano**, kann man von den zwo beygefügten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano ſeyn ſoll, ſo kann man bey der erſtern Begleitung die Vorſchläge mit ihren Abzügen mitſpielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der ſimple Satz auch damit zufrieden iſt. Wenn die Begleitung noch ſchwächer ſeyn ſoll, ſo gehet man bloß in Terzen mit der Grundſtimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht ſeyn, damit, ſtatt der Quarten, keine Quinten gegen die Hauptſtimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügten Begleitung ſehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfährt man dreyſtimmig: wenn aber

aus denſelben Urſachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführet haben, das Accompagnement fein ſeyn ſoll, ſo nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibet mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) iſt den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte ſehr ſtark ſeyn, wenn die vierte Stimme noch darzu ſollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

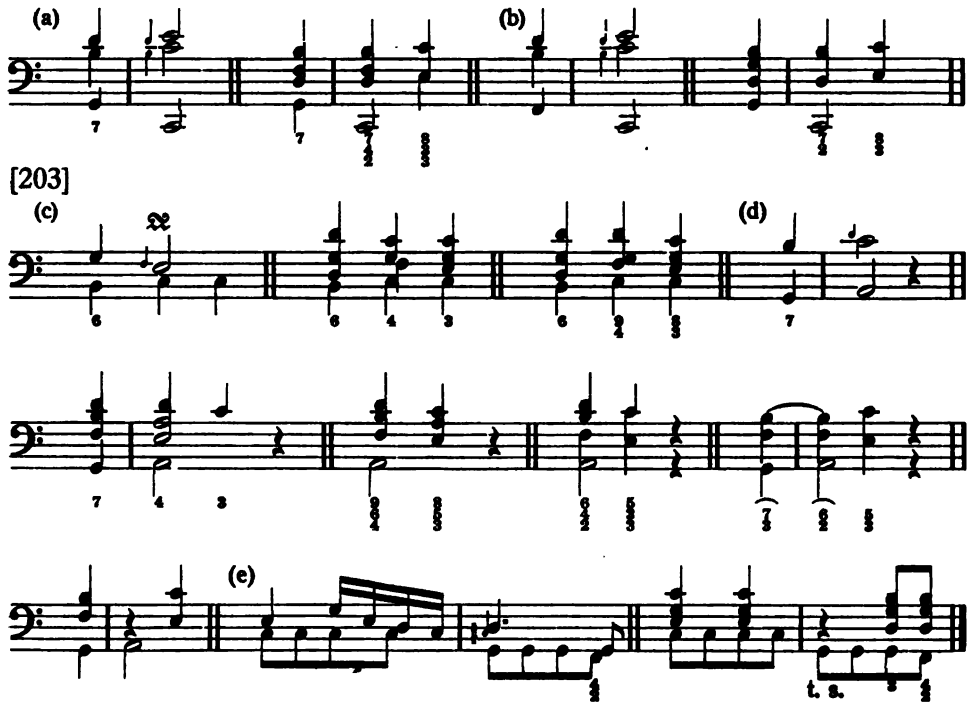
[201] 3. E.



[202]



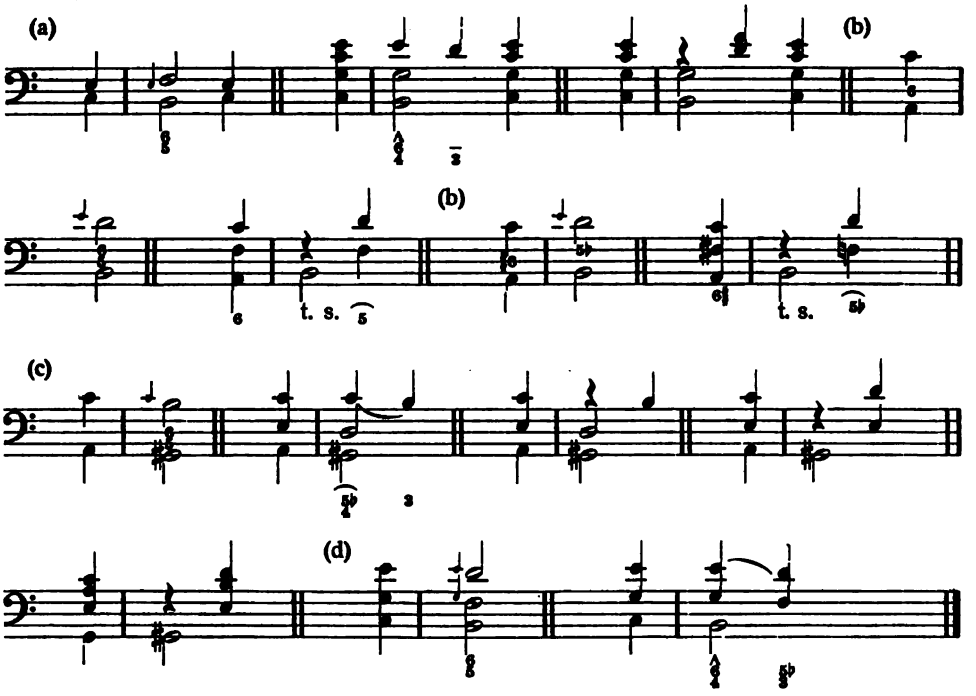
11. §. In folgenden Exempeln wird der **Dreyklang** durch Vorſchläge **aufgehalten**. Bey (a) nimmt man zu dem f $\frac{7}{4}$, und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur $\frac{7}{4}$ und $\frac{6}{5}$ nachher. Bey (c) kann man unter den zwo beygefügten Begleitungen wählen. Beyde ſind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben ſchon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwo letztern die feineſten ſind. Wir haben ſie hier mit Fleiß **zuſammen** angeführet, ohngeacht ſie ebenfalls ſchon **einzeln** da geweſen ſind. Bey (e) klinget zu dem Vorſchlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn alſo in der rechten Hand durch eine Viertheilpauſe vorbey gehen laſſen:



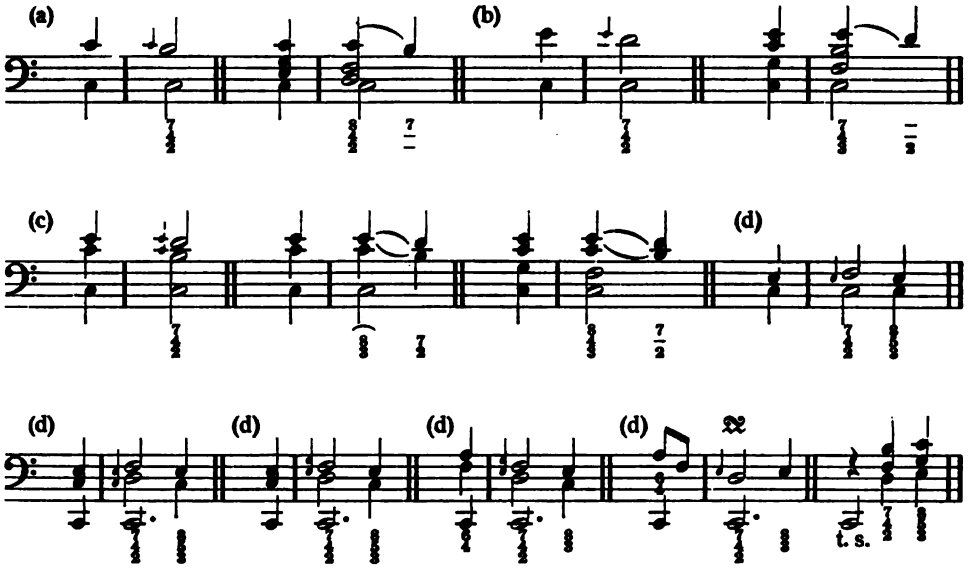
12. §. In folgenden Exempeln wird der **Sextquintenaccord** durch Vorſchläge **aufgehalten**. Bey (a) kann man den Vorſchlag mitſpielen, oder

nur die Sexte allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) läſſet man am beſten den Vorſchlag durch eine Pauſe vorbey gehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, ſo ſtark oder ſchwach man ſie haben will. Bey der erſtern iſt die vorgeſchriebene Lage die beſte. Bey (d) iſt das Accompagnement dem Exempel gleich.

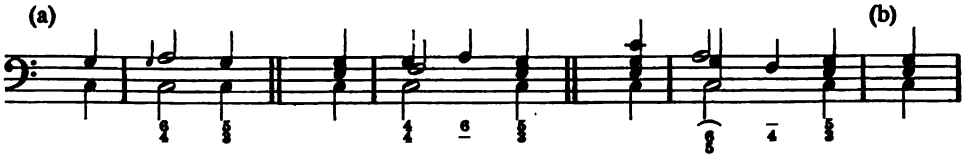
[204] Z. E.

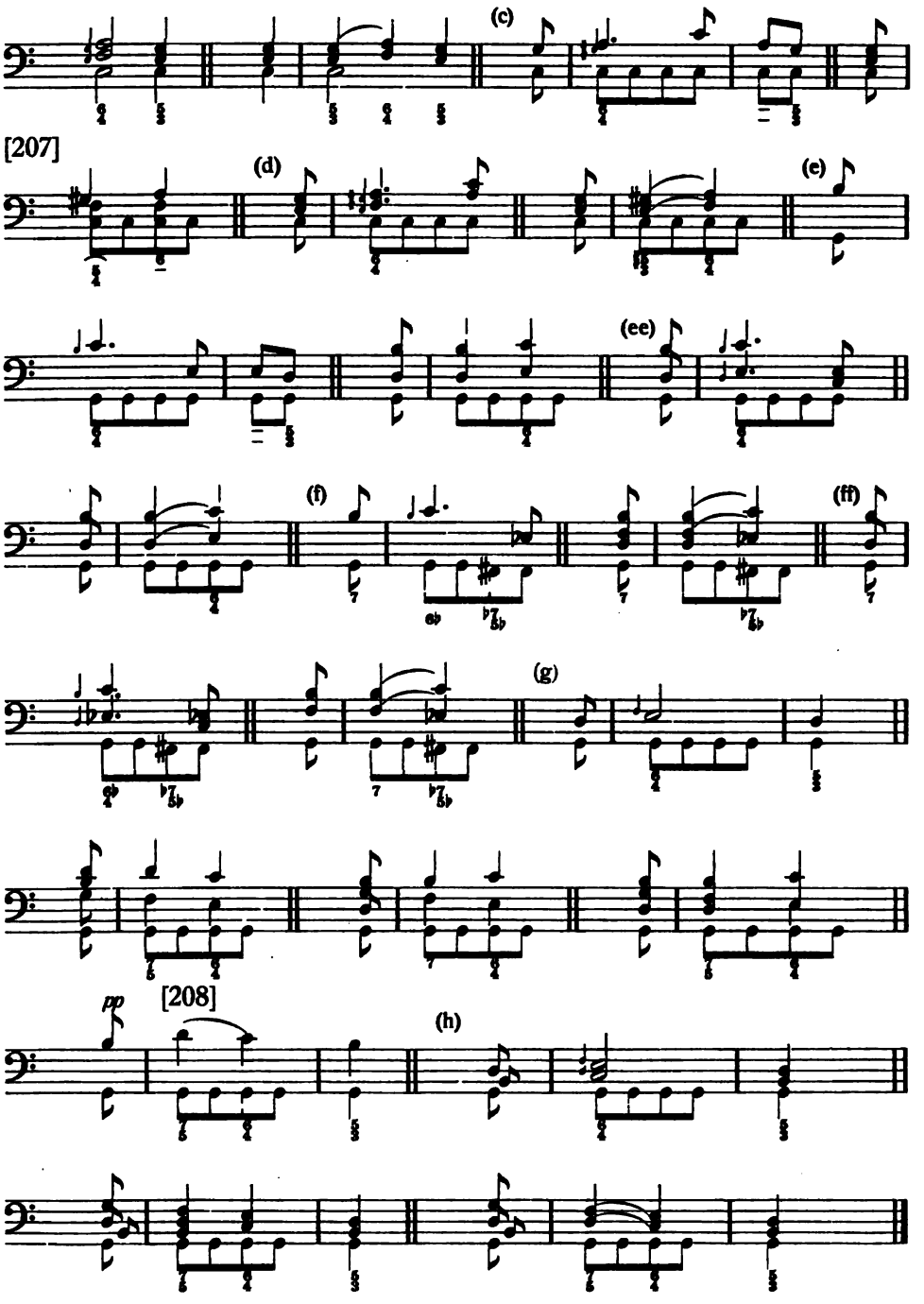


13. §. In folgenden Exempeln wird der Accord der groſſen Septime durch Vorſchläge aufgehalten. Die gute Ordnung iſt Schuld, daß einige Aufgaben noch einmal vorkommen, die ſchon da geweſen ſind. Bey (a) wird $\frac{9}{4}$ genommen; die Septime wird nachgeſchlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorſchlag in der leeren Octave geſchiehet, ſo muß wenigſtens $\frac{1}{4}$ darzu angeſchlagen werden, wenn man [205] nicht gut findet, ihn mitzuſpielen. Bey (b) nimmt man entweder $\frac{1}{4}$ allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorſchlag mit darzu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierſtimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren iſt die vorgeſchriebene Lage die beſte. Zu allen Exempeln bey (d) iſt die einzige zuletzt beygeſetzte Begleitung mit der Pauſe die vorzüglichſte.



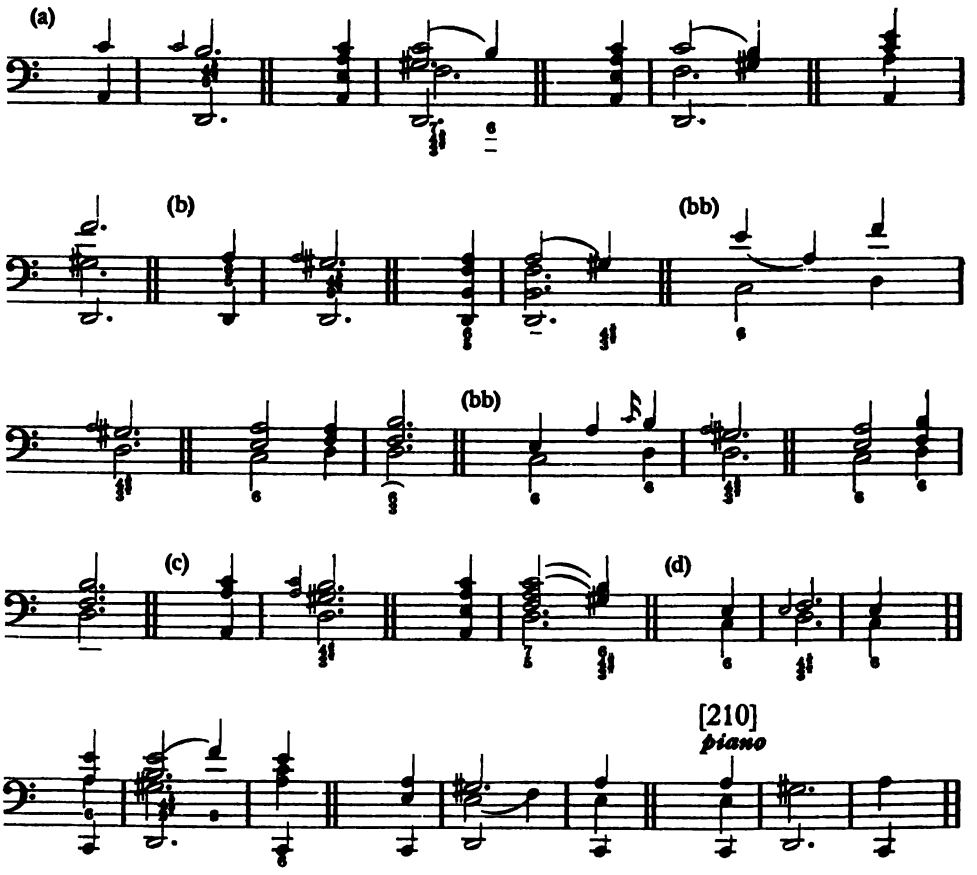
[206] 14. §. In den folgenden Exempeln wird der Sextquartenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Sexte will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhete Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang und hernach den Sextquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur $\frac{7}{}$, auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affekt viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

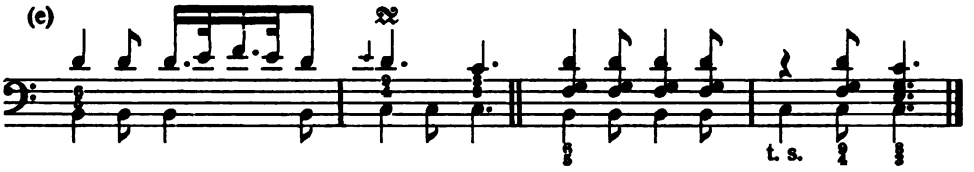



(c)
[207]
(d)
(e)
(ee)
(f)
(ff)
(g)
pp
[208]
(h)

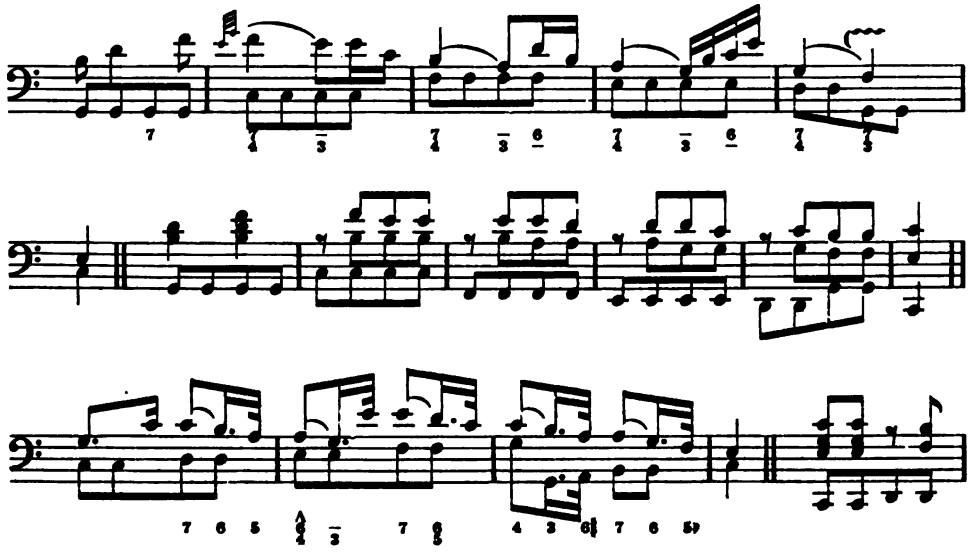
15. §. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der **Terzquartenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten.** Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey- und vierstimmigen Accompagnement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibet man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas weniges geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibet mit der Terz liegen, indem die 7 in die 6 herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügten vier- drey- und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der **Nonenquartenaccord** durch einen Vorschlag **aufgehalten.** Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen:

[209] 3. E.

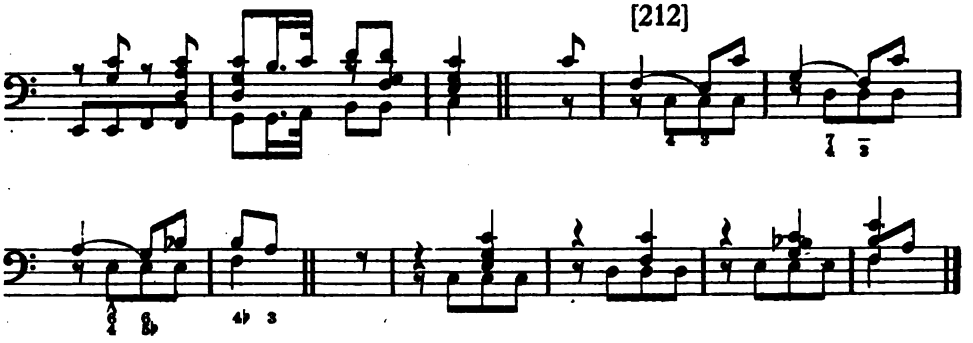




16. §. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein ſeyn muß, in der Hauptſtimme, bey einer etwas langſamen Zeitmaaſſe, viele Vorſchläge hintereinander vorkommen: ſo ſpielet man ſie in der rechten Hand nicht alle mit, damit der Vortrag der Hauptſtimme nicht verdunkelt werde. Wenn man dieſe Vorſchläge ohne Zwang nicht vorbey gehen kann, ſo machet man wenigſtens durch Pauſen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptſtimme unterſchieden wird. Man überläſſet dadurch der letzteren den Vorzug, dieſe Manier ohne Begleitung zuerſt hören zu laſſen, und ſchläget ſie in der Begleitung nach. Die Veränderung, welche durch dieſe Pauſen entſtehet, iſt deſto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher ſchon da geweſen iſt, und je länger ſie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorſchläge wird folglich dadurch auf das deutlichſte empfunden. Die Componiſten kennen die gute Ausnahme dieſer Art von Ausführung ſehr wohl, und pflegen zu dem [211] Ende bey dem Eintritte der Vorſchläge der Grundſtimme oft Pauſen zu geben: ſind dieſe letztern aber im Baſſe nicht da, ſo kann man ſie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pauſen gut:

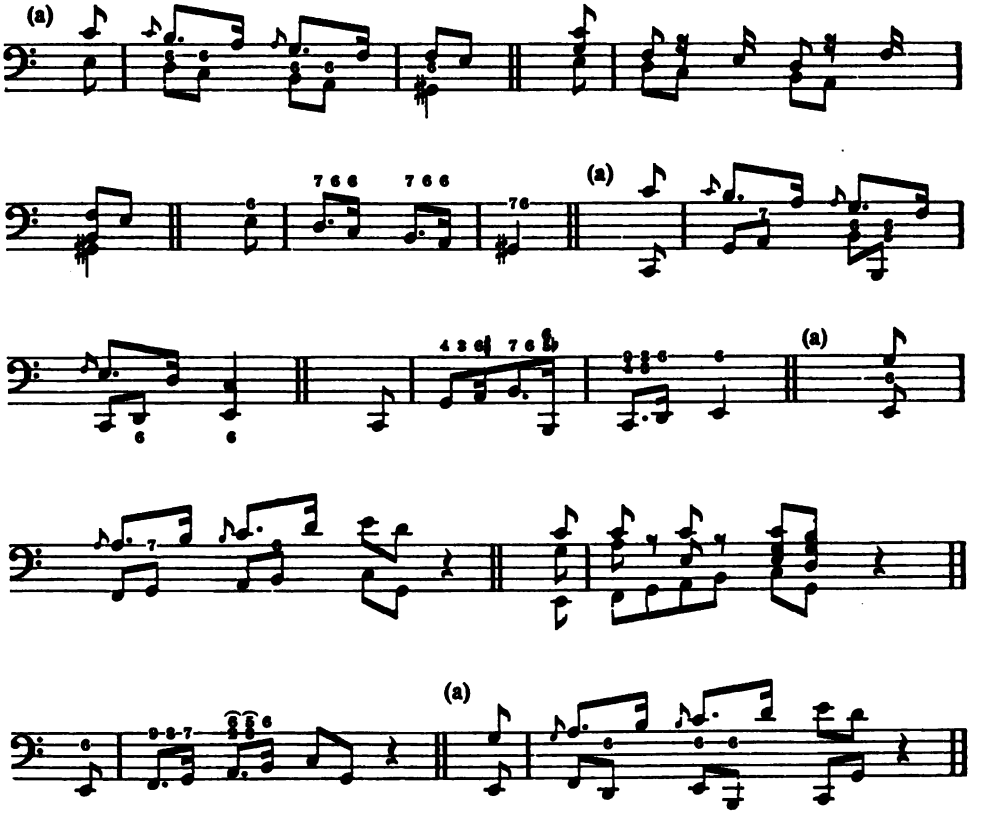


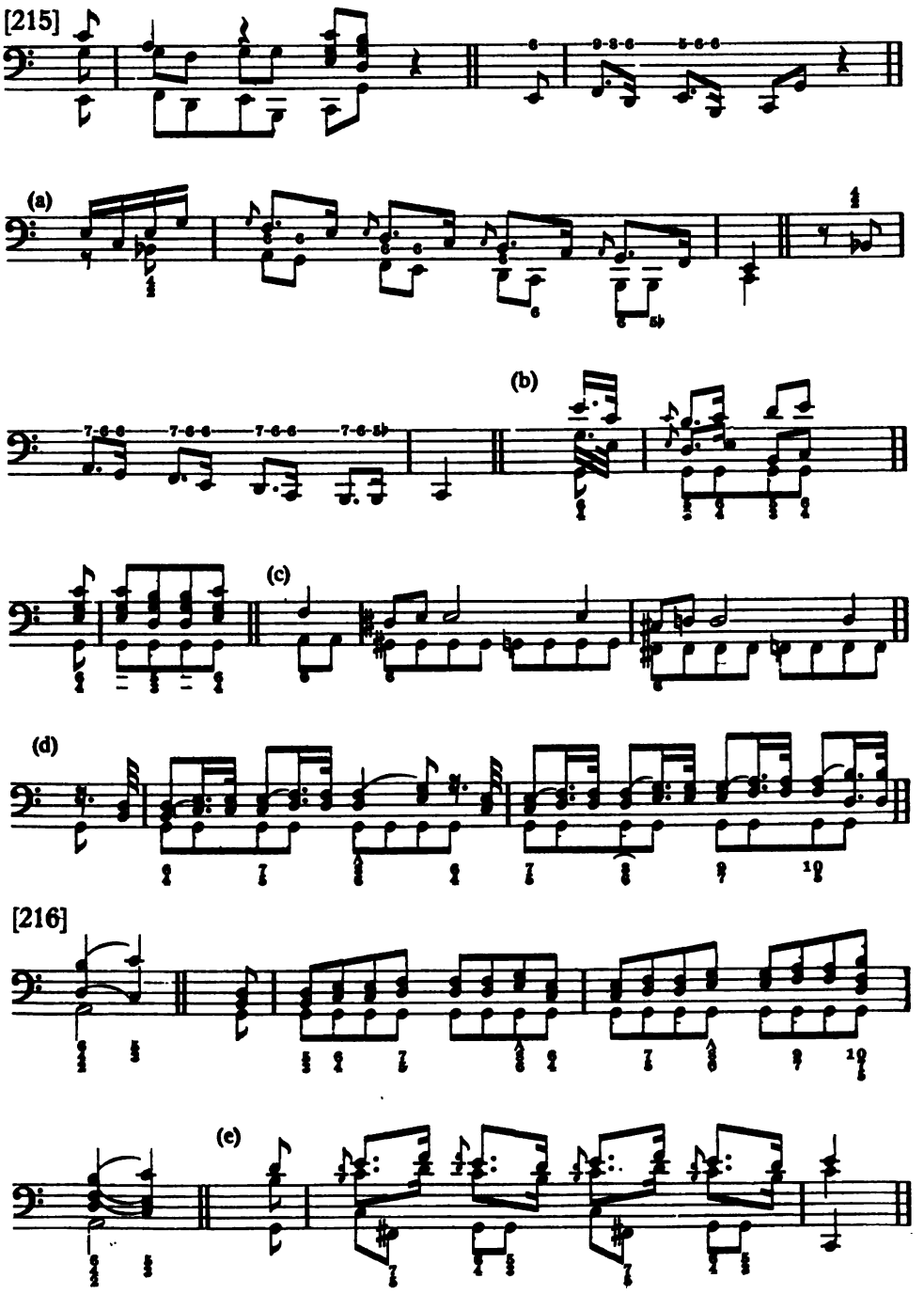
[212]

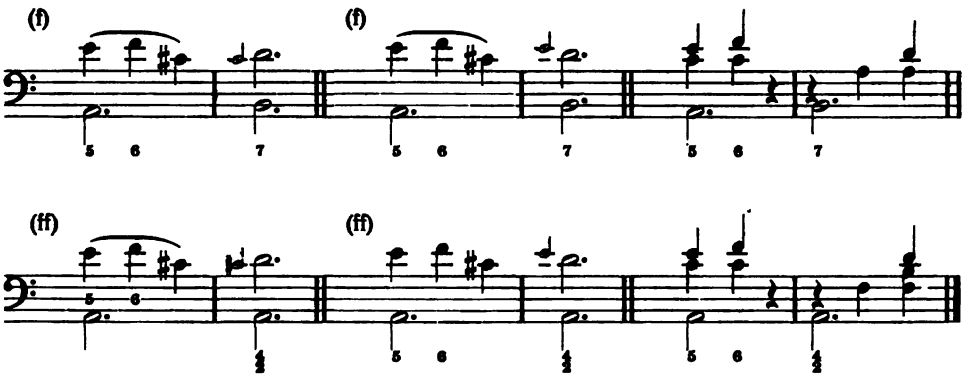


17. §. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, ſollten in der Grundſtimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieſer Exempel ſehen. Der einmahl feſtgeſetzte Vortrag dieſer Vorſchläge machet dieſe Exempel falſch, woran eine Zerſtreuung oder eine Unwiſſenheit Schuld ſeyn kann. Wenn man die Vorſchläge ausſchriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tackt mit eintheilete, ſo würden ſolche Fehler nicht vorkommen. Es entſtehet durch den Vortrag dieſer Vorſchläge gegen die Grundſtimme eine unleidliche Härte, an ſtatt, daß man ſonſt bey allen Vorſchlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man ſich hier nicht einmahl durch Pauſen helfen, welche die Auflöſung der Vorſchläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieſer Auflöſung wieder einfällt. Der Vorſchlag, der Abzug, alles diſſonirt bey der Fortſchreitung der Grundſtimme. Es flieſſen aus dieſen Exempeln entweder gar keine, oder wenigſtens keine natürlichen, und folglich guten Mittelſtimmen. Ein ſicheres Kennzeichen eines ſchlechten, oder wenigſtens nicht recht überdachten Satzes. Wer bey der Compoſition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es ſind nicht leicht Exempel [213] möglich, wo man ſo leicht und ſo viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundſtimme Punkte bekommt, ſo iſt die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich iſt, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptſtimme überſteigen muß. Man geräth zuweilen in Umſtände, wo man nicht das geringſte ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf iſt, muß man ſich an das tasto solo halten. Bey (b) würde die Begleitung ſehr widrig ausfallen, wenn man ſie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel ſtehet, und leyder oft ſo vorkommt. In den beygefügten Accompagnement dieſes Exempels iſt die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) ſollte billig im Anfange eines jeden Tactes ein Achttheilpauſe in der Grundſtimme ſtehen, damit die eckelhaften anſchlagenden Quinten

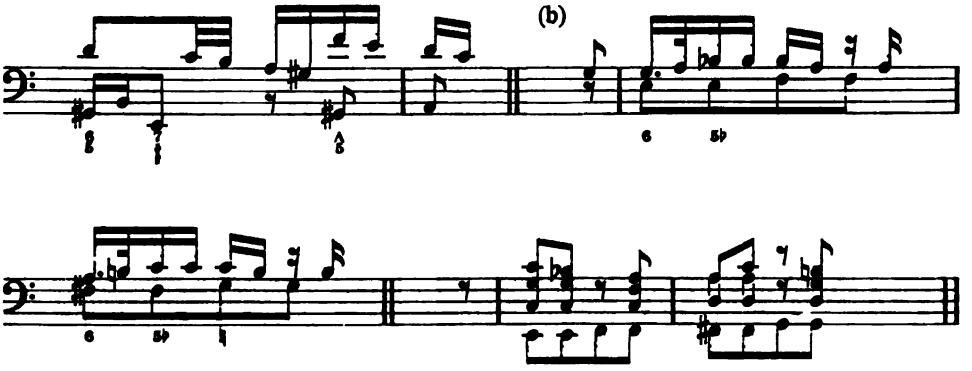
wegfielen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner trifft man zuweilen dieſes Exempel an. Wenn ein verſtändiger Accompagniſt mit leichter Mühe gewiſſe Fehler der Componiſten aus dem Stegreife verbeſſern kann und darf: ſo hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht ſolche Flecken allezeit auf die Rechnung des Componiſten fallen. Es iſt alſo auch bey unſerm Exempel rathſam, daß man mit beyden Händen die Vorſchläge durch Pauſen vorüber gehen läſſet. Bey (d) iſt die Begleitung dem Exempel gleich. Die Diſſonanzen kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptſtimme auf das genaueſte. Der Componiſt würde übel zufrieden ſeyn, wenn man hier die Strenge der Auflöſung genau beobachten und nur das geringſte in der Vollſtimmigkeit und Fortſchreitung ändern wollte. Die zwo letzten Grundnoten dieſes Exempels vertragen [214] das vierſtimmige Accompagnement. Bey (e) ſpielet man entweder das Exempel ganz mit, oder läſſet die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompagnement die Hauptſtimme nicht überſteigen.



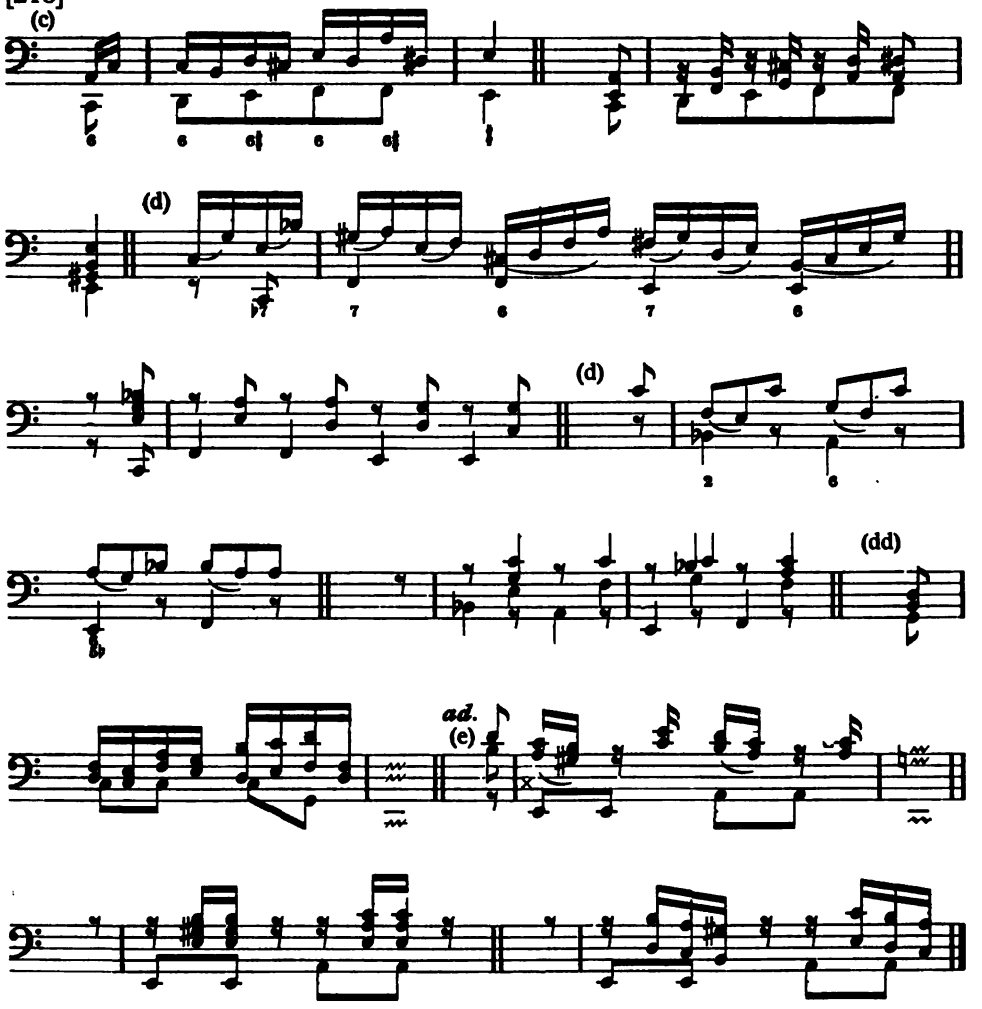

[215]
(a)
(b)
(c)
(d)
[216]
(e)



[217] §. 18. **Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge** werden nicht mitgespielet. Sie machen zwar **überhaupt** in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer **langsamen Zeitmaasse** gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder $^{\flat 7}_{5\flat}$, noch der Sextenaccord, sondern blos die falsche Quinte und Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimmigen Vorschlägen lässet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (c) mit zweystimmigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:



[218]



[219] §. 19. Wenn vor einer Grundnote ein Vorſchlag ſtehet, ſo wird der Accord, welcher der Grundnote zukommt, mit dem Vorſchlage zugleich angeſchlagen: ſoll aber der letztere eine beſondere Aufgabe haben, ſo muß man ſie darüber ſetzen.

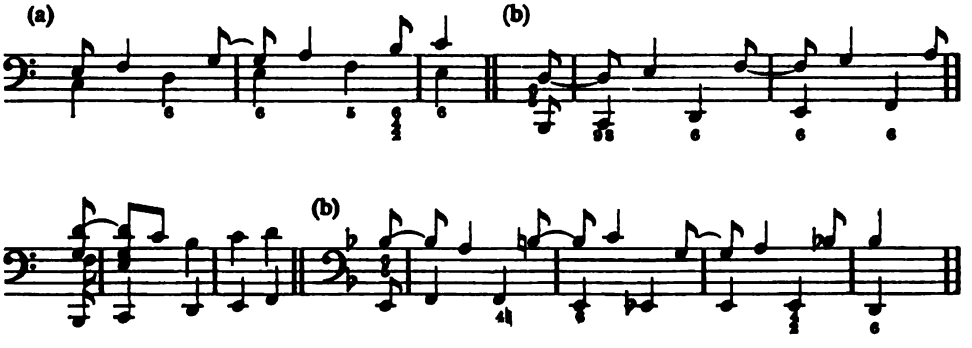
Sechs und zwanzigstes Capitel.

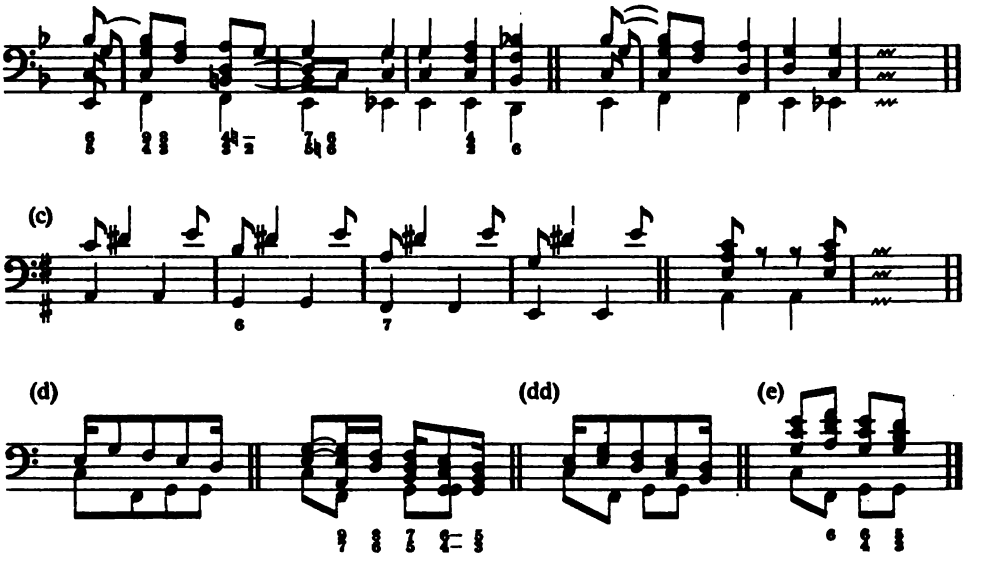
Von rückenden Noten.

§. 1. Durch Rückungen wird die gewöhnliche Harmonie entweder vorausgenommen, oder aufgehalten.

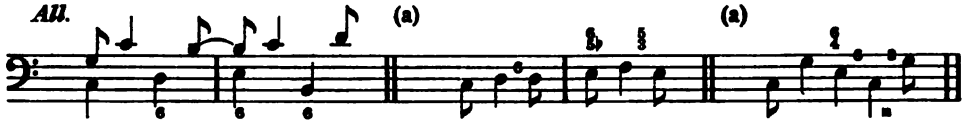
§. 2. Langsame Rückungen, welche die Harmonie vorausnehmen, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompagnist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn dergleichen rückende Noten aber die Harmonie aufhalten, so verfähret man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald spielet man das aufhaltende Intervall in der Begleitung mit, bald lässet man es weg, man vermindert die Harmonie und nimmt blos die Nebenziffern, welche sich mit der anschlagenden und folgenden Note vertragen (b), oder man pausiret gar (c), oder man spielet auch zuweilen alle rückende Noten mit (d). Bey (c) muß die rechte Hand aufgehoben werden, sobald das Dis in der Hauptstimme eintritt. Wenn das Exempel (d) langsam mit Terzen vorkommt (dd), so ist die Begleitung dreystimmig und dem Exempel gleich: ausser einer langsamen oder wenigstens gemäßigten Zeitmaasse aber wird es tasto solo gespielet. Dieses Exempel (d) ohne Terzen, und bey einem geschwinden Tempo, hat die Begleitung und Bezifferung von (e):

[220]

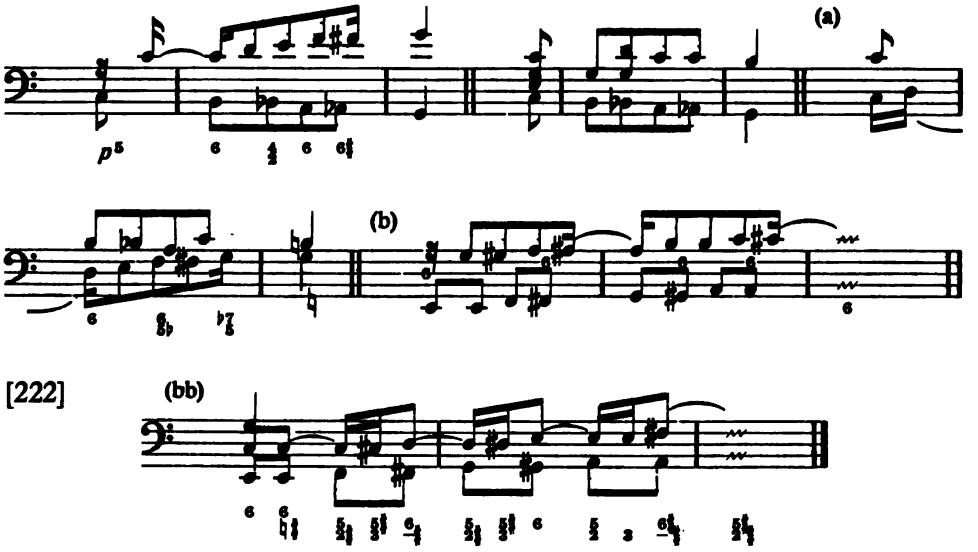




§. 3. **Geschwinde Rückungen** werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespielet; sie mögen in der Haupt-[221]stimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompagnist seinen gleichen Weg fort, und schläget bey folgenden Exempeln seine Accorde in Viertheilen an; hierdurch erhält die rechte Hand das Gleichgewicht des Tactes, wenn die rückende Noten im Basse liegen (a):



§. 4. Die Begleitung der Rückungen durch halbe Töne muß besonders fein seyn, damit diese halben Töne ihre Deutlichkeit behalten, und der Uebellaut nicht befördert werde. Bey (a) wird zu der Grundnote f der Dreyklang ohne Octave genommen. Bey (b) bestehet die Begleitung in einer zierlichen Nachahmung der halben Töne (bb). Wenn die Harmonie stärker seyn soll, so kann man die Intervallen der Hauptstimme, nach Anweisung der Bezifferung bey (bb), mitspielen. Alle diese Exempel setzen ein langsames oder wenigstens gemäßigtes Tempo voraus:



[222]

Sieben und zwanzigſtes Capitel.

Vom punctirten Anſchlage.

§. 1. [verweiſt auf I, 2, 6].

§. 2. Der punctirte Anſchlag kommt nur in Stücken vor, wo der Geſchmack und der Affect den meiſten Antheil haben, und wo alſo die Begleitung beſonders fein ſeyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch dieſe Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorſchlägen geſehen haben, weil in der Ausführung der Hauptnote der Hauptſtimme erſt nach dem letzten kurzen Nötgen dieſes Anſchlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages iſt bey unſerer Manier und den Vorſchlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote ſchwach, und die Vorhaltung ſtark. Alle dieſe [223] Umſtände ſolten billig, ſeit der Einführung dieſer Zierde des Geſanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlaſſet haben: aber wir müſſen leider auch hier daſſelbe beklagen, was wir

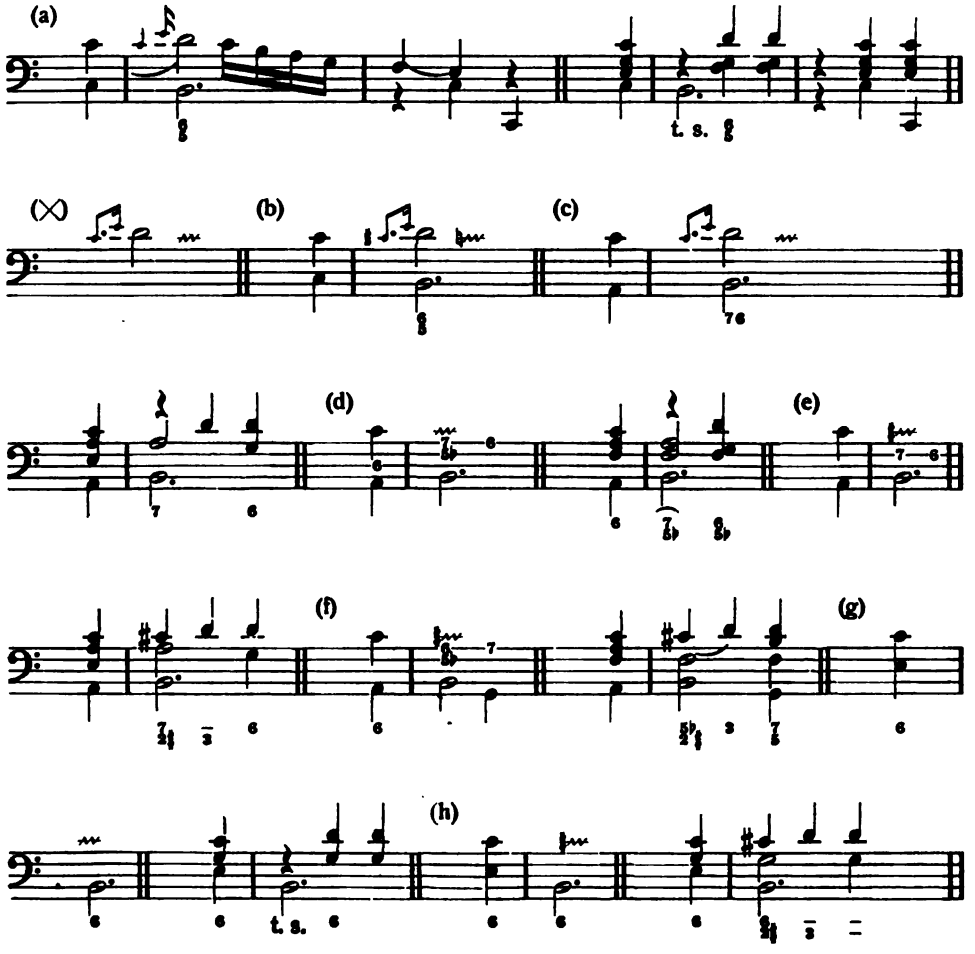
ſchon bey den Vorſchlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unſere Manier ihrer Achtſamkeit nicht werth geachtet.

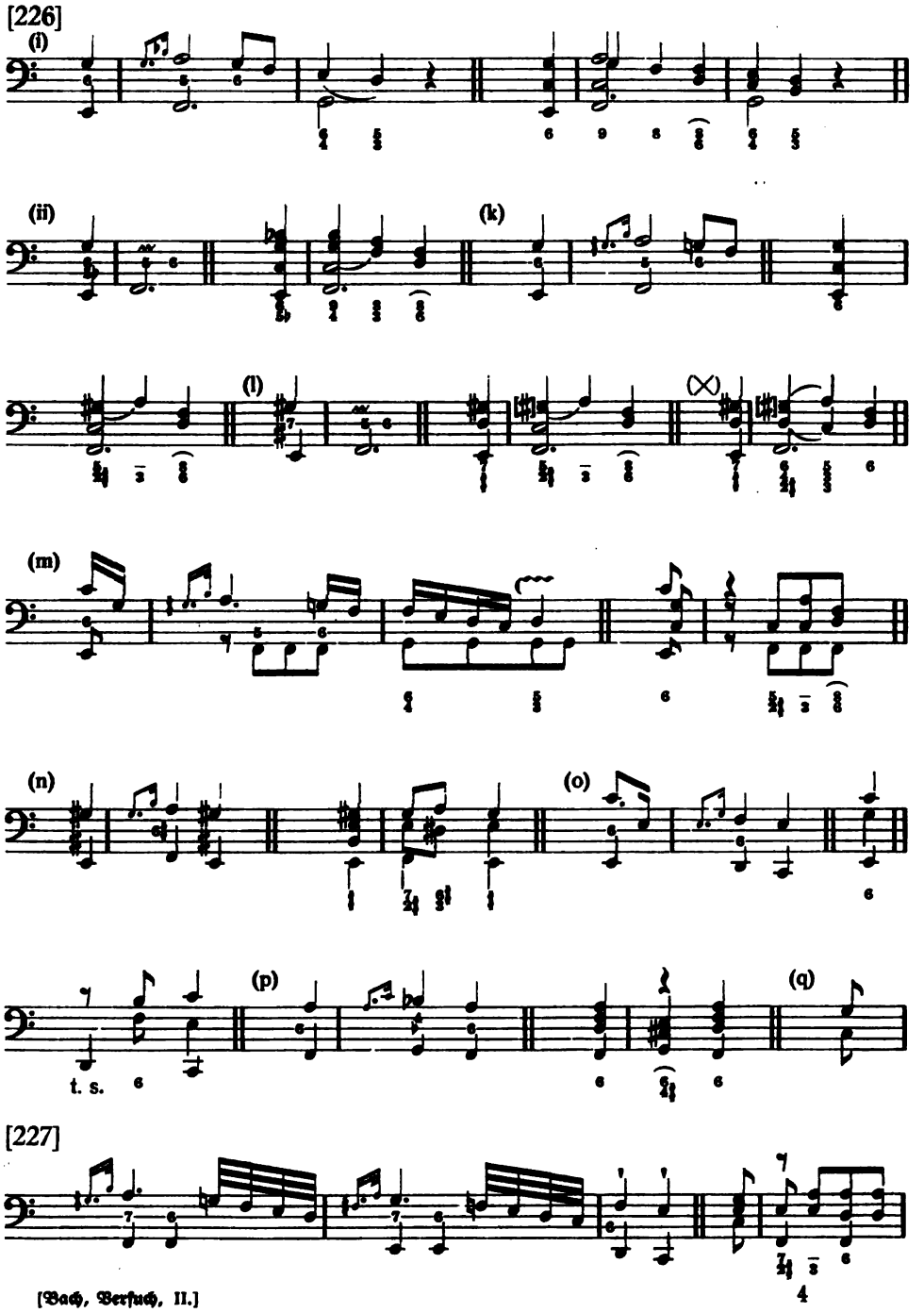
§. 3. Bey der Begleitung einer Grundnote, worüber ein punctirter Anſchlag vorkommt, hat man dieſelben Hülfsmittel nöthig, welche ſchon bey den Vorſchlägen angezeiget ſind. Man ändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen läſſet man ſie auch gar weg. Wenn unſer Anſchlag oft hinter einander vorkommt, und nur einigermaaſſen Harmonie verträget, ſo brauchet man, bey nicht gar langſamer Zeitmaaſſe, die Pauſen nicht allezeit gerne, weil die dadurch entſtehenden vielen Nachſchläge in der rechten Hand den gezogenen Geſang leicht ſtöhren können.

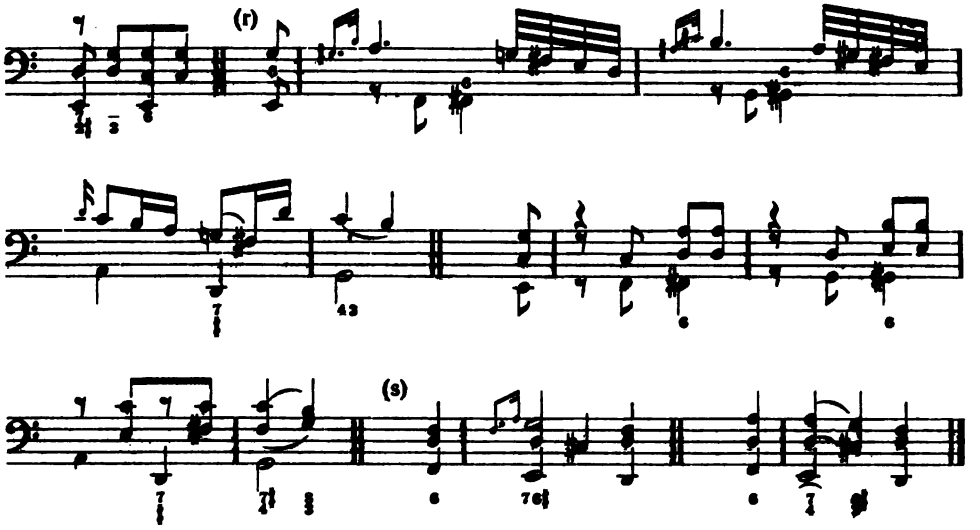
§. 4. Die Harmonie, welche nachgeſchlagen wird, tritt mehrentheils bey der zweyten Hälfte der Grundnote ein. Wenn die letztere von ſehr langer Geltung iſt, ſo wird ihre zweyte Hälfte noch einmal gleich getheilet, und die nachſchlagende Harmonie erſt in der letzten Hälfte angeſchlagen.

§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unſere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieſes Capitels ſelbſt iſt wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rückſicht auf den Anſchlag, beygeſetzet: bey der Ausführung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem erſten Viertheil zur Grundnote ♭ pauſirt, und der Sextquintenaccord nachgeſchlagen. Unſere Manier iſt bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet: bey (×) iſt ihre gewöhnliche Schreibart zu ſehen. Das Exempel (b) hat dieſelbige Begleitung. Bey (c) wird zum ♭ [224] ganz allein die Septime genommen und die Terz nachgeſchlagen. Bey (d) wird die Septime und falſche Quinte, und nachher der Sextquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung ſchwach ſeyn ſoll, nimmt man die Septime allein und ſchläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlanget, ſo kann man gleich zur Septime die Secunde mit anſchlagen. Dieſe Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieſer Art. Bey (f) greift man die falſche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig iſt; die Sexte bleibet weg. Bey (g) wird pauſirt und der Sextenaccord nachgeſchlagen. Bey (h) nimmt man die Sexte und allenfalls die Secunde mit darbey. Bey (i) ſchläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflöſung folget darauf. Bey einem ſchwachen Vortrage können in beyden Fällen dieſe Accorde wegbleiben, indem man nach einer Viertheilpauſe den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Geſellſchaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem erſten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierſtimmig einrichten, nachdem man es gut findet (×). Bey (m) ſchlägt man nach einer Achttheilpauſe die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die

Septime allein, und ſchlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pauſiret ein Achttheil und ſchlägt darauf die ♮g an. Alle drey Arten von Begleitung ſind gut, nachdem der Vortrag und Affect ſtark oder ſchwach iſt. Bey (o) iſt es am beſten, daß man pauſirt, und g nachſchläget. Bey (p) nimmt man blos die Sexte und übermäßige Quarte, und läſſet die Terz weg. Bey (q) machen die Pauſen [225] in der Oberſtimme den Anſchlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilpauſe die Quinte allein, oder die Terz mit darzu angeſchlagen, nachdem es nöthig iſt. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löſet beyde Diſſonanzen nachher auf.

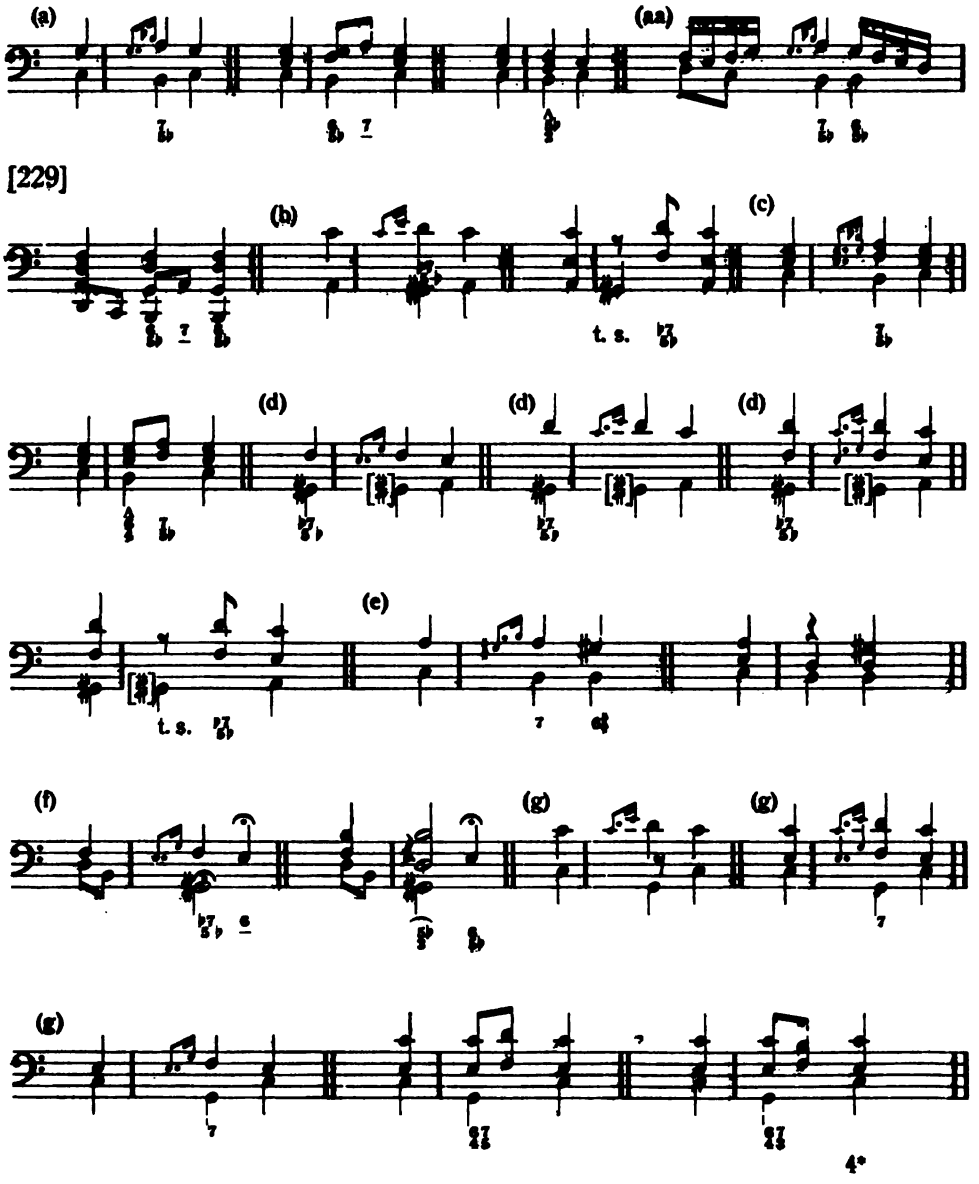



[226]
(i)
(ii)
(k)
(l)
(m)
(n)
(o)
(p)
(q)
t. s.
[227]

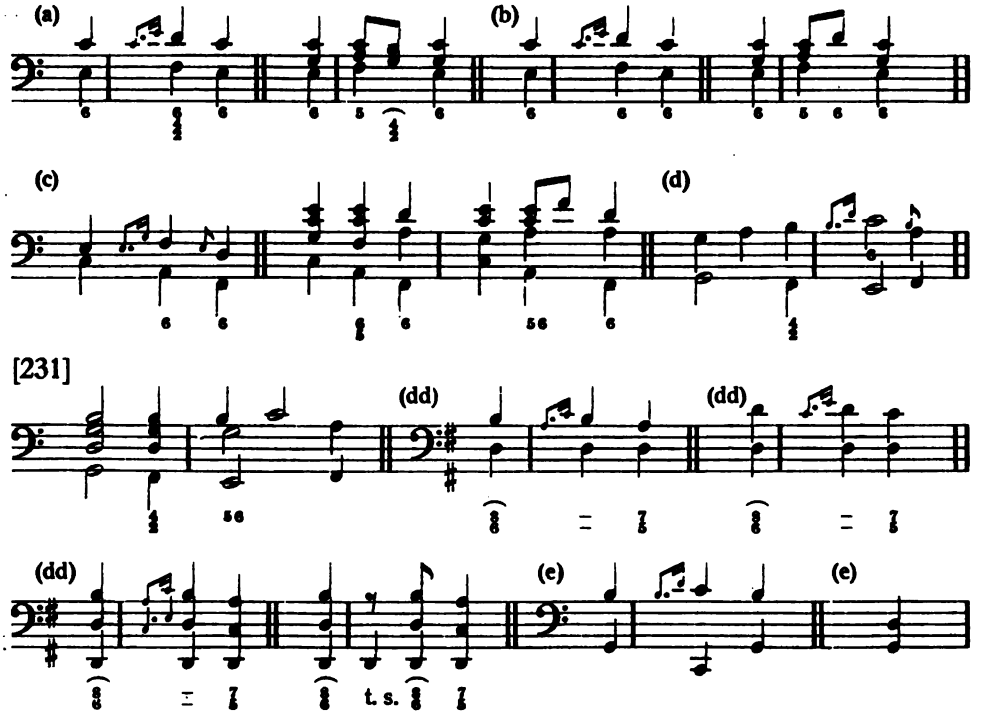


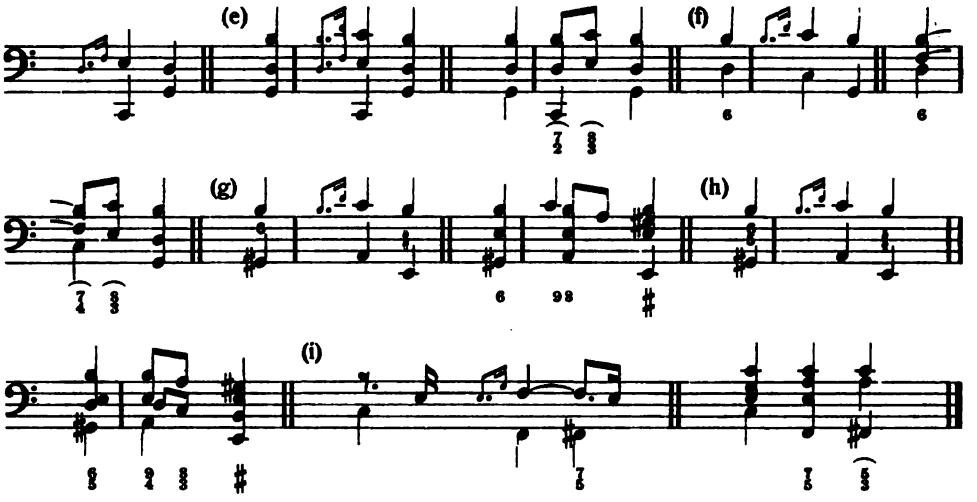
6. §. Auſſer dieſen Vorhaltungen in der Secunde ſind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch unſere Manier aufgehalten. Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erſtere kann allenfalls vierſtimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geſchwinden Noten beſtehet und keinen Affect enthält, kann vierſtimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erſte Note unſeres Anſchlages das Rauhe der anſchlagenden vermin- [228] derten Septime; alſo pauſirt man am beſten ein Achttheil, und ſchläget $\frac{\flat 7}{5}$, dreyſtimmig nach. Bey (c) kann man die beygeſetzte Begleitung nehmen, oder ſtatt $\frac{2}{4}$, eine Achttheilpauſe wählen, und darauf $\frac{7}{5}$, ohne Terz nachſchlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob ſie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden iſt durch unſere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit beſſer, und wenn ja eine Manier angebracht werden ſoll, ſo iſt es der geſchwinde Anſchlag mit dem Terzenſprunge. Man läſſet am beſten einen Theil unſerer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheilpauſe vorbeygehen und ſchläget $\frac{\flat 7}{5}$, dreyſtimmig nach: hingegen bey dem erſten Exempel (d) kann man auch $\frac{2}{4}$ dreyſtimmig nehmen. Das Exempel (e) iſt deswegen nicht gut, weil durch unſere Manier der Satz einem platten Sextengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von dieſem Satze iſt, kaum gehöret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertheil die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der ſchon vorherliegenden $\frac{6}{5}$, iſt beſſer. Man nimmt $\frac{2}{4}$ dreyſtimmig und zum letzten Viertheil den Sextquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zwoen Begleitungen

wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pauſiren, und zum zweyten Achttheil entweder 7, oder 7, beydes dreyſtimmig, anſchlagen. Die Urſache von der Weglaſſung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord iſt die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unſerer Manier, und die Hauptnote ausgeführet werden.

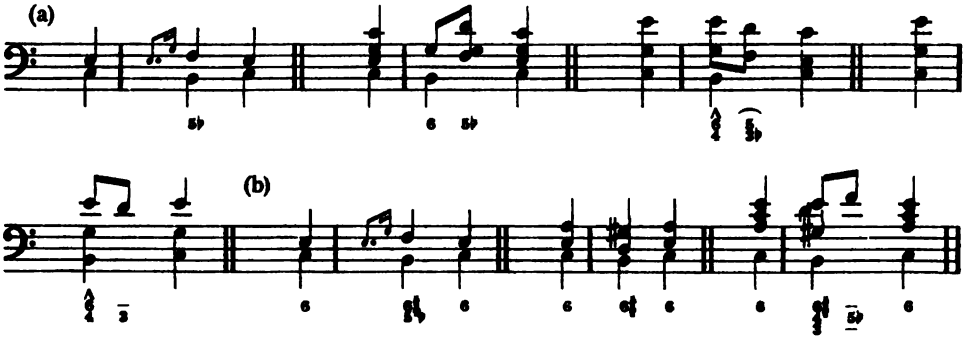


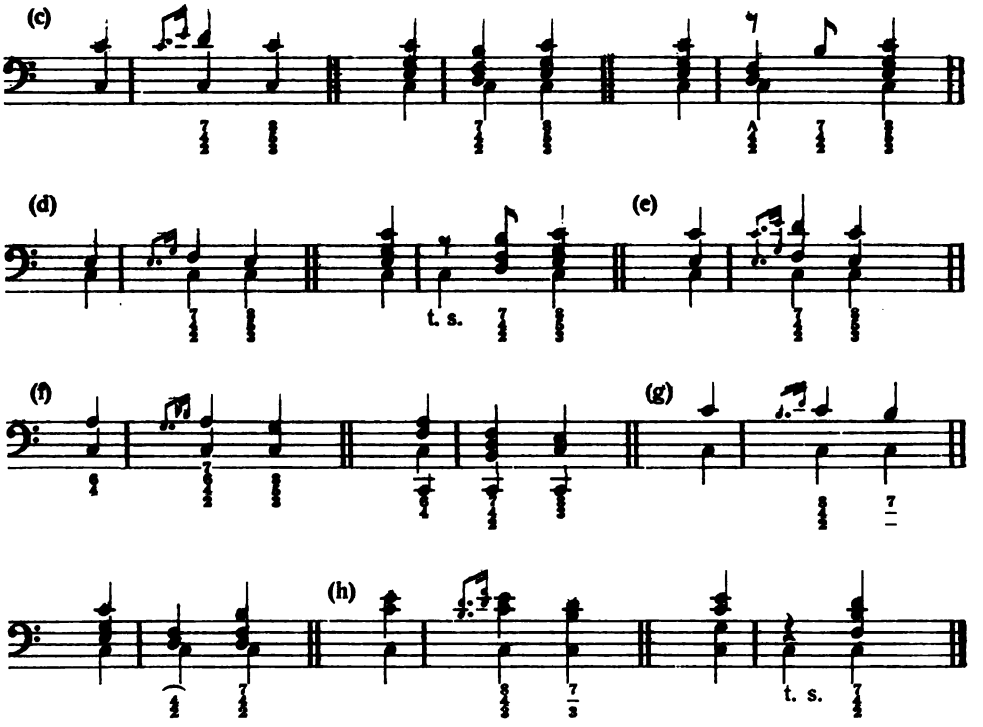
7. §. Bey (a) wird der **Secundenaccord** durch unſern Anſchlag **aufgehalten.** Dieſe lange Vorhaltung machet das [230] Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anſchlag thut hier beſſer. Man nimmt zum f den Dreyklang, und ſchläget den Secundenaccord nach. Die dreyſtimmige Begleitung iſt hier die beſte. Bey (b), (c) und (d) wird der **Sextenaccord aufgehalten.** In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sextenaccord nachgeſchlagen. Man kann auch zu dem f blos die Terz nehmen, und nachher die Sexte. Bey (c) hat man unter den beygefügten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheilpauſe nicht brauchen will. Das Accompagnement von (d) iſt dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd) wo der **dreyſtimmige Satz** $\frac{6}{4}$ **aufgehalten** wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der **Dreyklang aufgehalten.** Bey (e) iſt einerley Begleitung, nemlich $\frac{5}{3}$ dreyſtimmig, oder eine Achttheilpauſe mit dem nachgeſchlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder $\frac{5}{3}$ dreyſtimmig, oder man paufirt ein Achttheil und ſchlägt den Dreyklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit ſeiner Auflöſung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartenaccord Statt und wird nachher aufgelöſet. Bey (i) wird $\frac{5}{3}$ und nachher $\frac{6}{4}$ genommen.





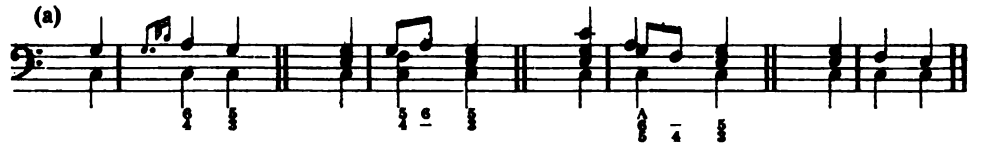
8. §. Bey (a) und (b) wird der **Sextquintenaccord** durch unſere Manier **aufgehalten.** Unter den dreyen beygefügten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der **Accord** [232] **der groſſen Septime verzögert.** Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anſchlage beſſer als mit dem punctirten. Der letztere klinget wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompagnement ſind gut. Bey (d) und (e) iſt die Begleitung einerley, und kann drey und vierſtimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierſtimmigen Accord der groſſen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptſtimme muß die Begleitung in dieſem Exempel überſteigen, damit die Sexte und Septime zerſtreut liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anſchlag beſſer, als der punctirte. Bey (g) verlanget das Ohr ohne Pauſe, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertheilpauſe ſtatt.

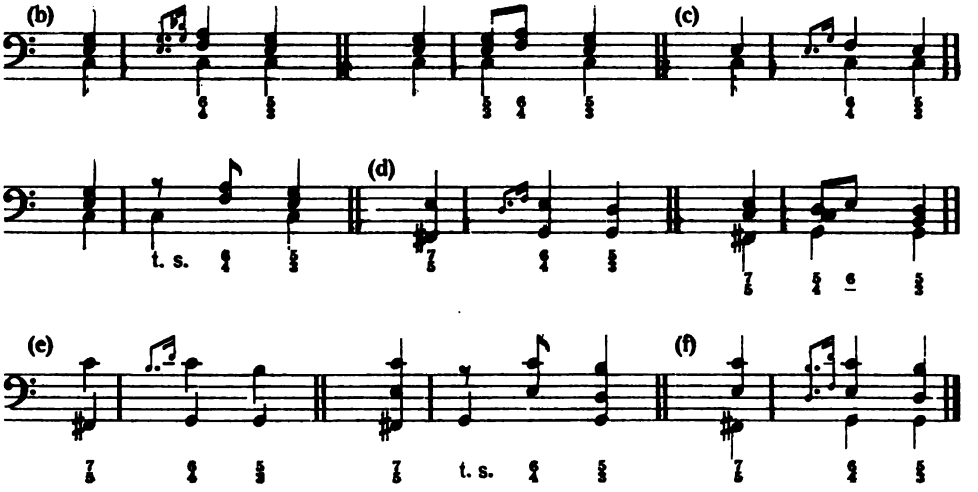




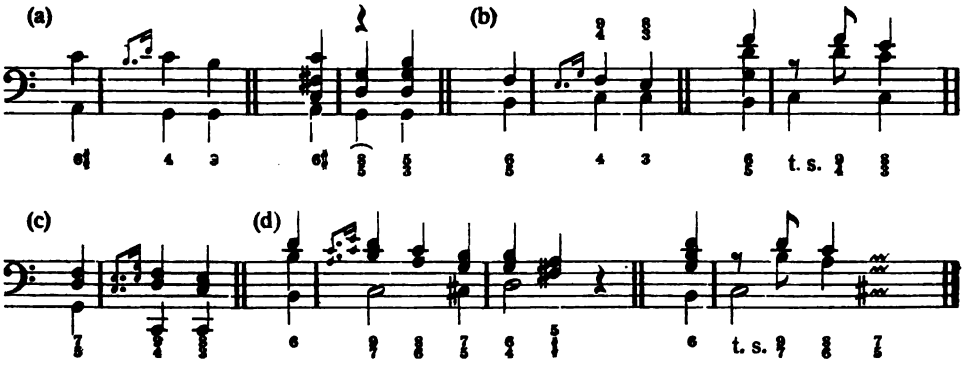
9. §. In folgenden Exempeln wird der **Sextquartenaccord** durch den Anſchlag **aufgehalten**. Bey (a) hat man unter dreyen Begleitungen die Wahl. Die zwo erſtern können drey- und vierſtimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zwoen Stimmen und iſt die ſchwächſte. Die erſtere kann in einer andern, als in der vorgeſchriebenen Lage, nicht wohl gebraucht werden. Bey (b) nimmt man die beygeſetzte Begleitung, wenn man bey dem zweyten c keine Achttheilpauſe anbringen will. Dieſe letztere iſt bey (c) nöthig. Das Accompagnement zu (d) muß in der angezeigten Lage bleiben; auſſerdem kann man den Eintritt der Manier durch eine Achttheilpauſe vorüber gehen laſſen. Bey (e) und (f) iſt die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), ſtatt der erſten Grundnote fis, c mit dem Dreyklange vorkommt, ſo bleibet man bey den vorgeſchriebenen Begleitungen.

[234] Z. E.





10. §. Bey (a) und (b) wird der **Quintquartenaccord aufgehalten.** Das Exempel (a) iſt deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Diſſonanz durch die Länge unſerer Manier mehrentheils verlohren gehet. Ein kurzer Anſchlag thut hier beſſer. Die Begleitung kann nicht anders ſeyn, als wie ſie vorgeſchrieben iſt; oder man müſte bey dem erſten g ein Achttheil pauſiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachſchlagen. Bey (b) iſt die Begleitung einerley, das erſte c mag 4, oder 2 über ſich haben. Das Accompagnement zu (c) iſt daſſelbige. Bei (b) und (c) wird der **Quartnonenaccord,** und bey (d) [235] der **Septimennonenaccord aufgehalten.** Die Begleitung des letztern Exempels kann drey- und vierſtimmig ſeyn. Bey dem Eintritt der Manier pauſirt man ein Achttheil, und ſchlägt 9 nach.



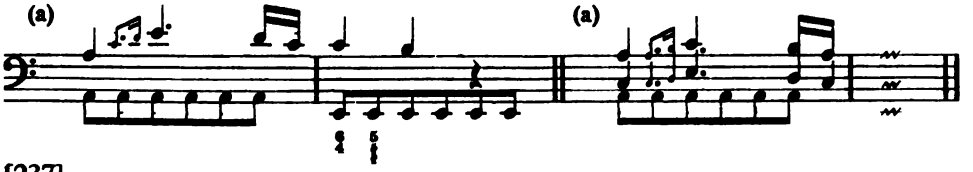
Acht und zwanzigſtes Capitel.

Vom punctirten Schleifer.

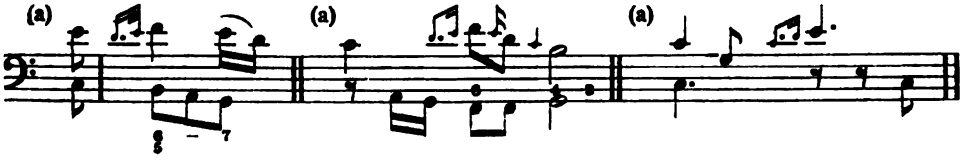
1. §. [verweiſt auf I, 2, 7.] [236]

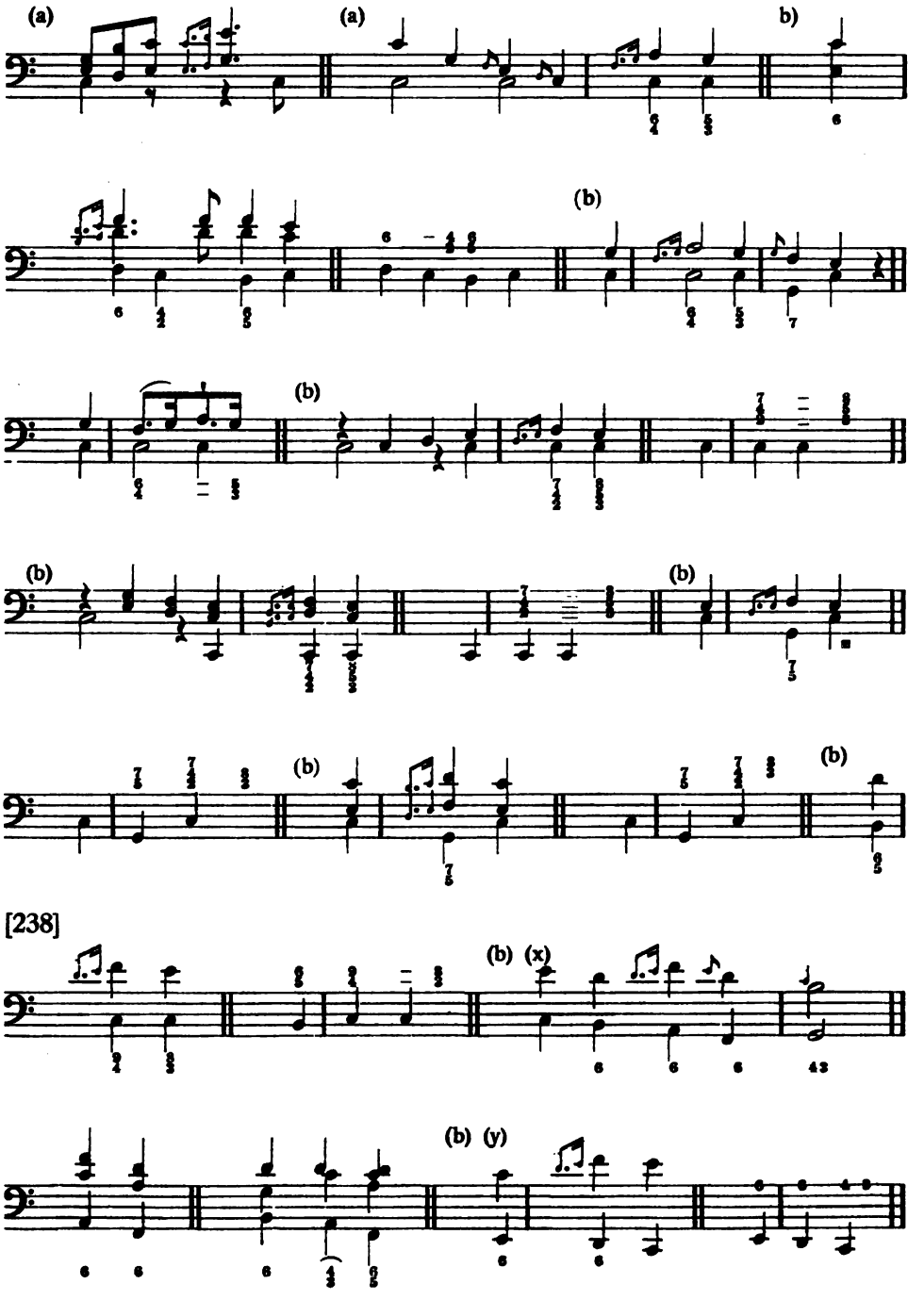
2. §. Dieſer letztere kommt zwar nicht ſo oft vor, als die zwo Manieren, welche wir ſchon abgehandelt haben: doch wird die **Harmonie** zuweilen durch unſern Schleifer hier noch länger **aufgehalten**, als dort. Der Affect, mit welchem die punctirten Schleifer zuweilen vorgetragen werden, und wo alsdenn bey der erſten punctirten Note länger, als gewöhnlich, angehalten wird, nöthiget den Begleiter in dieſem Falle, der Aufgabe, welche nach unſerer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzuziehen, und ſie dem vorhergehenden Accord zuzulegen. In der ſechsten Tabelle unter der drey und neunzigſten Figur des **erſten Theils** von dieſem Buche finden wir einige Exempel, wobei die Ausführung unſerer Manier ſehr verſchieden iſt. Wir werden die dadurch verurſachte Veränderung in der Begleitung jedesmal in den folgenden Exempeln anführen.

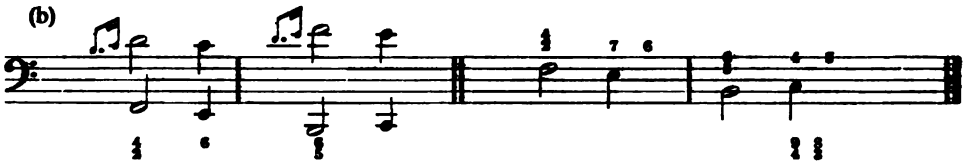
3. §. Bey allen hierunter vorgebildeten Fällen bleibet man in der Begleitung bey den vorgeſchriebenen Aufgaben, ob ſie ſchon ohne Rückſicht auf unſere Manier hingeſetzet ſind; blos ein gewiſſer Vortrag dieſer Manier kann eine kleine Aenderung veranlaſſen, wie wir unten angemerkt haben:



[237]

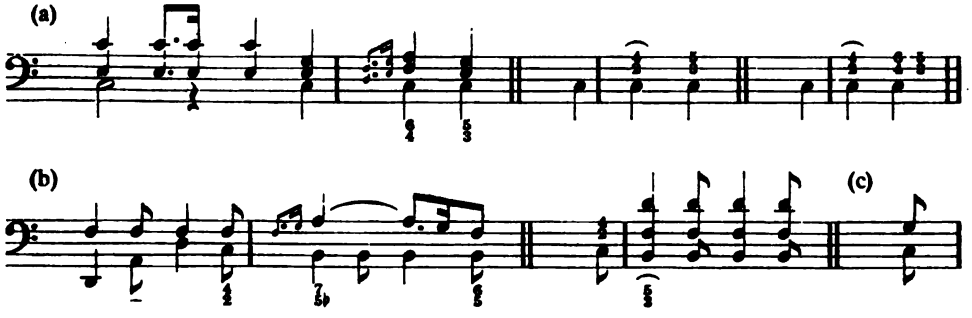


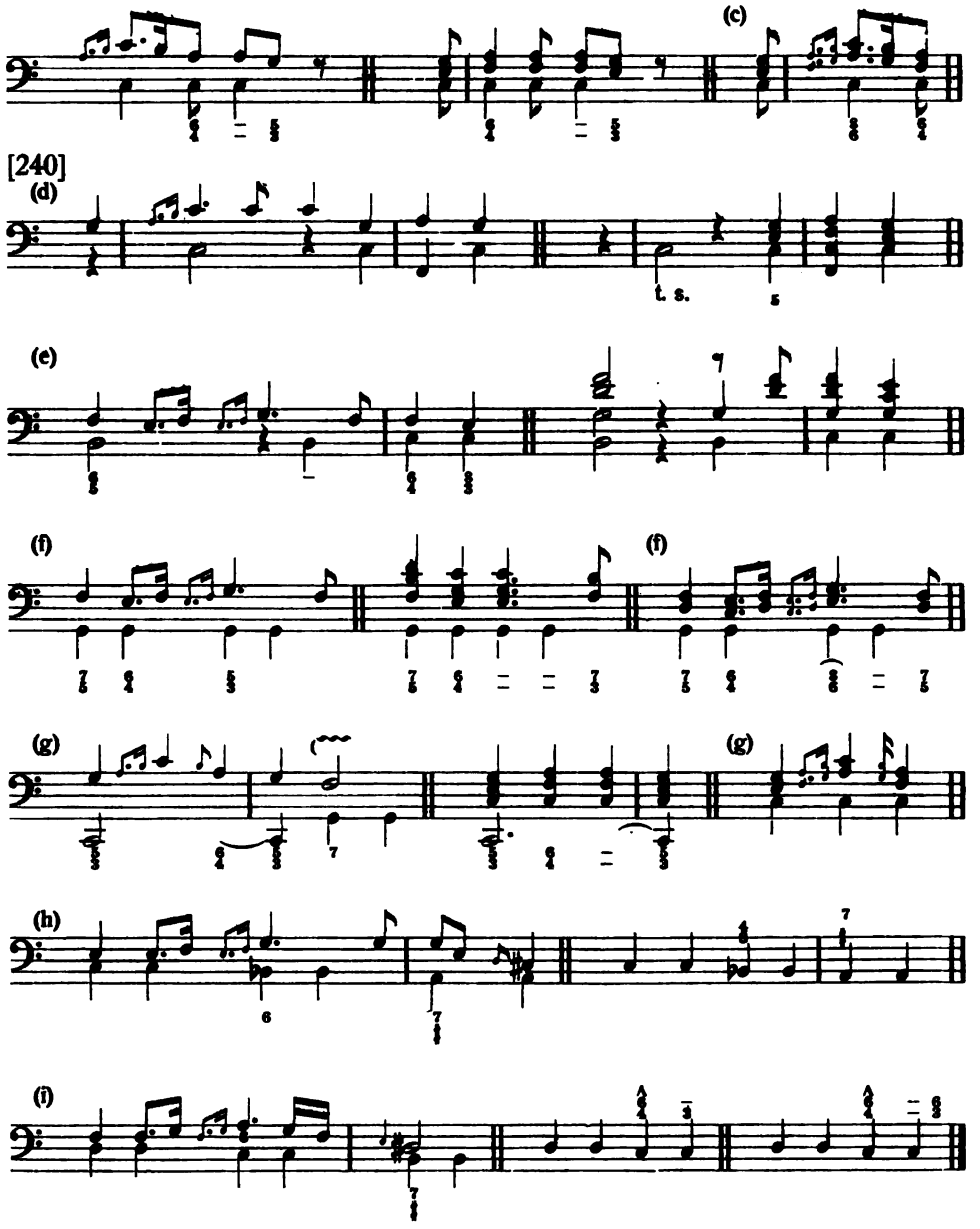

(a)
(a)
b)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)
[238]
(b) (x)
(b) (y)



In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird,: bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x) klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen b noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung paßiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vor- [239] hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man dreystimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beydes angemerkt haben. Bey (b) (y) darf von Rechtswegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschiehet, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyklanges, 4 3 genommen.

4. §. In folgenden Exempeln würde das Accompagnement widrig ausfallen, wenn man es nach der gewöhnlichen Vorschrift einrichten wolte: man muß also in der Bezifferung eine Aenderung treffen. Diese letztere ist hinter jedem Exempel beygefüget, die gewöhnliche Bezeichnung ist bei den Exempeln selbst angemerket. Wo der ausserordentlich langsame Vortrag der Manier eine Aenderung veranlasset, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.





[241] Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anſchlagenden Septime. Ob dieſe letztere gleich in der Harmonie vorher ſchon da iſt, ſo thut man doch wohl, wenn man ſie in der Begleitung wegläſſet, und blos die falſche

Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompagnement. Bey (d) kann, wegen der Sexte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder blos das Intervall, welches der Sextenaccord ausser der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Baß bey dieser Manier pausiret. Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nemlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertheil des Tactes den vollen Sextquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nötchen in unserer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält, so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten Viertheil der Sextquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die dreystimmige Aufgabe $\frac{6}{4}\ \frac{-}{3}$; wenn bey diesem letztern Exempel die erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird, so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nachgeschlagen, und die Sexte noch einmal dazu wiederholet, wie wir in der letzten Ausführung angemerket haben.

Neun und zwanzigstes Capitel. [242]

Vom Vortrage.

1. §. [verweist Bach auf das dritte Hauptstück des I. Teiles, dessen Hauptregeln auch hier wieder Anwendung finden, immer unter dem Gesichtspunkte, „daß der Accompagnist jedem Stücke die ihm zukommende Harmonie mit dem rechten Vortrage in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen soll."]

2. §. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreichet werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als

dem, der begleitet wird. Dieſer letztere kann vielleicht lange Zeit [243] zugebracht haben, um ſein Stück, welches er nach jetziger Mode ſelbſt verfertiget haben muß, gut heraus zu bringen, und darf dennoch deswegen noch nicht auf den Beyfall verſtändiger Zuhörer gewiſſe Rechnung machen, weil ſein Vortrag durch eine gute Begleitung erſt belebet werden ſoll. Der Accompagniſt hingegen hat manchmal kaum ſo viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzuſehen, und muß demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterſtützen und befördern helfen, welche mit ſo vieler Mühe und Zeit ausſtudiret ſind. Der Soloſpieler oder der Sänger behält indeſſen alles Bravo gemeiniglich für ſich, und giebet ſeinem Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlendrian kennet, vermöge deſſen ihm dieſes Bravo eigenthümlich und ganz allein gegeben wird.

3. §. Die Schönheit eines guten Accompagnements beſtehet nicht in vielen bunten Figuren und einem ſtarken Geräuſche, welches man ohne Vorſchrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptſtimme leicht Tort geſchehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen, und auch auſſerdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meiſten hervorragen, und die Achtſamkeit verſtändiger Zuhörer auf ſich ziehen, wenn er in ſeinem ganz gelaſſenen Accompagnement eine bloſſe Feſtigkeit und edle Einfalt blicken läſſet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptſtimme nicht ſtöhret. Ihm darf nicht bange ſeyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verſtändigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwiſchen; in den Empfindungen ſeiner Seele ſind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, ſo kann der Begleiter alsdenn ſeinem aufgehaltenen Feuer allenfalls den Zügel ſchieſſen laſſen, wenn die Hauptſtimme pauſiret, oder ſimple Noten [244] vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geſchicklichkeit und Einſicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann ſchon mit einem Accompagnemente zufrieden ſeyn, welches blos die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllet, welche im 19ten Paragraph der Einleitung geſchehen ſind. Wir werden zu dem Ende in dieſem Capitel, und in der Folge fortfahren, unſere Anmerkungen nebſt der Reinigkeit zugleich hauptſächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

4. §. [empfiehlt Bach dem Accompagniſten, ſich vor der Ausführung mit dem die Hauptſtimme Vortragenden über die Einrichtung des Accompagnements zu beſprechen.]

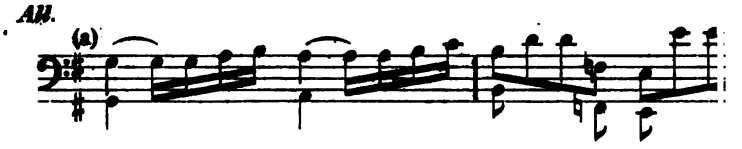
5. §. Wir machen unter den Gegenſtänden des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Taſtatur unter allen Inſtrumenten, worauf man den Generalbaß ſpielet, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meiſten in Verlegenheit ſetzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verſtärkte und verminderte Harmonie

dieſe Unvollkommenheit des Inſtruments zu verbeſſern ſuchet. Man muß ſich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelaſſen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anſchlag der Taſten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erſtaunlich, und ſelbſt unter den abgeſtoſſenen Noten vertragen die wenigſten dieſen ſo gar kurzen Druck. Durch einen ſeltenern Anſchlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann [245] man noch eher die Stärke der Begleitung ſchwächen. Die ſchöne Erfindung unſers berühmten Herrn **Holefelds**, wodurch man ſeit kurzem alle Regiſter des Flügels **in währendem Spielen**, vermittelſt eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und beſonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemachet, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünſchen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geſchmacks ſo eingerichtet würden.

6. §. Dieſer Erfindung ungeachtet behält das **Clavicord** und das **Fortepiano** wegen der mancherley Art, die Stärcke und Schwäche **allmählig** vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus. Das Pedal bey den letztern thut ſeine guten Dienſte, wenn die Noten in der Grundſtimme nicht zu geſchwinde ſind, und der Baß durch ein ſechzehnfüßiges Regiſter durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Geſang der Grundſtimme verſtümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füſſen heraus gebracht werden können: ſo thut man beſſer, wenn man das Pedal wegläſſet, und die Grundnoten blos mit der linken Hand ſpielet.

7. §. Die Regeln, welche man **überhaupt** wegen des **Forte** und **Piano** bey einer Orgel und einem Flügel mit zwo Taſtaturen geben kann, ſind folgende: Das Fortißimo und das Forte wird auf dem ſtärkern Manuale genommen. Bey jenem können die conſonirenden Accorde ganz, und bey den diſſonirenden, nur die Conſonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubet. Dieſe Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, ſondern nahe an der rechten Hand geſchehen, damit die Harmonie beyder Hände zuſammen gränze, und kein Zwiſchenraum entſtehe, zu geſchweigen, [246] daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verurſachet würde. Die bloſſe Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand iſt ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn dieſe Noten nicht ſehr geſchwind ſind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewiſſen Geſang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema eintritt, bey Nachahmungen, welche ſtark vorgetragen werden ſollen, thut dieſe Verdoppelung der Grundnoten ſehr gut. Wenn aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken,

welcher einen besonderen Ausdruck erfordert, einige bunte Figur
welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus gebracht
so verdoppelt man wenigstens die Hauptnoten, und spielet die übri
Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey co
Sachen nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo
linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale
die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget. Be
spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Piani
eben dieser Tastatur durch die Verminderung der Harmonie he
Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr be
Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau beyge
weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der
Ausführers der Hauptstimme abhänget.

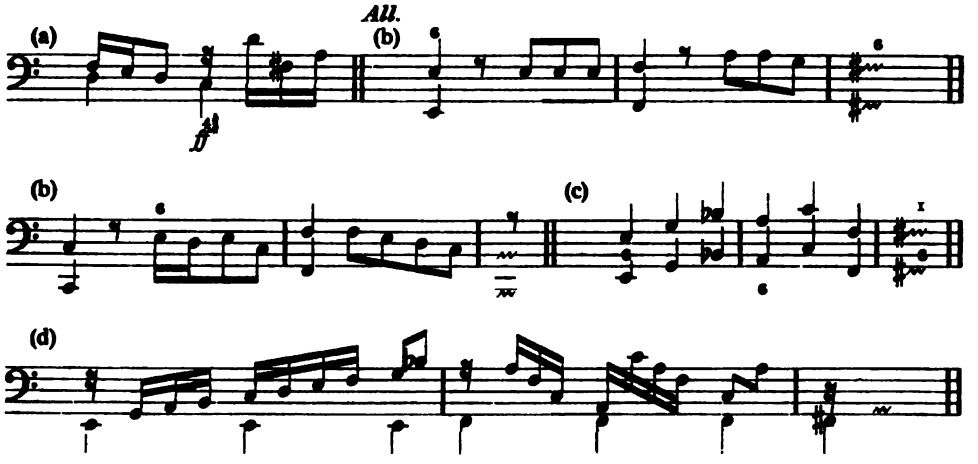


[247] 8. §. Ein Begleiter muß genau Achtung geben,
den er begleitet, mit seiner Stimme, oder mit seinem Instrumente
Tiefe gleich stark habe, und ob die Töne der Hauptstimme in
in der Nähe gleich deutlich klingen. Ist dieses letztere nicht, so
Begleitung, auch ohne ausdrückliche Andeutung, so einrichten, dami
Töne durch ein zu starkes Accompagnement nicht bedecket werden
Z. E. von der Querflöte, daß sie in der Höhe weit durchsticht,
aber nicht, ohngeachtet sie übrigens von gleichem Tone seyn kann.

9. §. Man muß, wegen der Stärke, das Forte im Tutti
Solo wohl unterscheiden. Das letztere muß in einem genauen
der Stärke der Hauptstimme stehen; das erstere hingegen kann sch

10. §. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man
Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag
fortissimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmo
letztere von unten hurtig herauf, und lässet hernach in der linken
Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Zif
Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden,
man mit der linken Hand blos die Hauptgrundnoten zu mehrerer
Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octa
werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch
Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit

geſetzten Striche ſind es, von denen hier die Rede iſt. Auſſer der guten Ausnahme dieſes Forte, bekommen bey kurzen Pauſen die vorſchlagenden Noten dadurch ein beſonderes Gewichte, und die Mitſpielenden eine groſſe Erleichterung, weil bekann-[248]termaaſſen dergleichen kurze Pauſen, auſſer dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Dieſe letztere Anmerkung erſtrecket ſich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pauſen vorkommen.



11. §. Die erſte Note nach einer Fermate oder Generalpauſe ſchläget man gerne ſtark an. Wenn auch ſchon piano unter dieſer Note ſtehen ſolte, ſo giebet man ihr dennoch durch einen mäßig ſtarken Anſchlag einen Nachdruck. Dieſe Freyheit des Vortrages iſt alsdenn beſonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillſtand von dem Baſſe allein zuerſt gebrochen wird. Es iſt beſſer, daß man alsdenn eine Note etwas ſtärker, als es eigentlich ſeyn ſolte, anſchläget, und dadurch die Mitſpielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieſes, denen übrigen Mitmuſicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglaſſen, und dadurch wagen wolte, daß ein anſehnlicher Theil vom Stücke, wo der [249] Componiſt oft eine beſondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen iſt der erſte Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratſche trift.

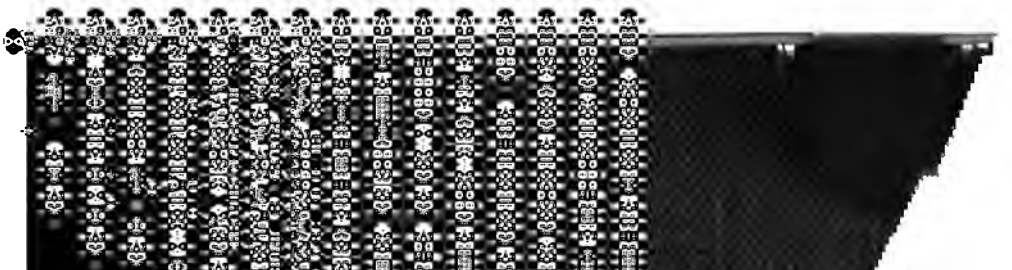
12. §. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden ſtark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet iſt. Man giebet der Hauptſtimme dadurch zu verſtehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieſes Zeichen iſt beſonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr ein-

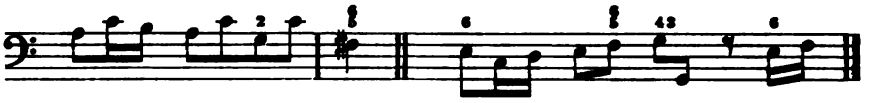
uptstimme pfleget oft in diesem Falle
ch ein schleppendes Forte vorzutragen,
e Cadenz verzieret werden soll.

lange Aushaltung hat, welche nach
kem Pianißimo anfängt, bis auf ein
nach und nach bis auf ein Pianißimo
rnach auf das genaueste. Er wendet
zubringen, so viel ihm möglich ist, an.
ehr, nicht weniger.

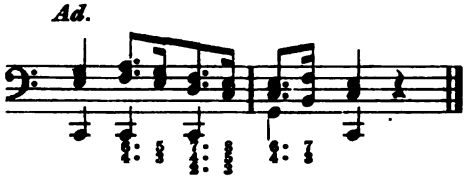
estossenen und gezogenen Noten
den, wozu die Grundnoten nicht aus-
thig hat, alle Stimmen auf das neue
m vorhergehenden Accorde schon da
ben können, lässet man liegen. Durch
essenden Progressionen in der besten
eitung eine singende Wirkung. Bey
s dieser guten Ursache sind die meisten
hen Ausführung vorgebildet worden,
Art von unterhaltendem Vortrage ge-
ekelhaften Gehacke bey dem General-
eitmaasse so sehr langsam, und das
ngemein schlecht ist, daß die liegen
ch nachklingen: so ist alsdenn ein
n Orgeln brauchet man diese Noth-

heile in den unten folgenden Exempeln
ne Puncte darzwischen stehen. Man
sführung diesen Mangel ersetzet. In
haupt fehlet es noch sehr oft an der
wegen des Vortrags dieser Art von
wollen, welche aber viele Ausnahme
Noten sollen nach dieser Regel auf
ehrentheils ist diese Vorschrift wahr:
er Noten in verschiedenen Stimmen,
cke zusammen eintreten müssen, eine
t, welcher das diesen punctirten Noten
Ursache, daß man bey dem Puncte
nur eine Art vom Vortrage dieser
man die übrigen Arten.

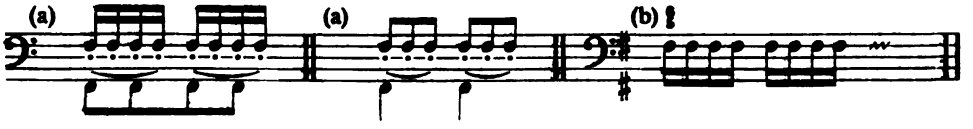


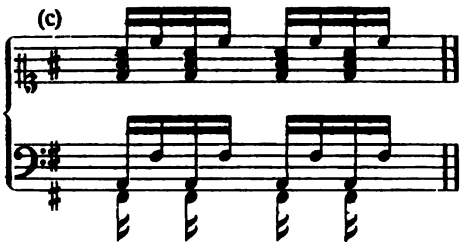


[251] 16. §. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptſächlich die Puncte, welche zwiſchen den Ziffern mit eben dem Recht ſtehen ſolten, mit welchem man ſie zwiſchen den Grundnoten antrift. Man muß ſich wundern, daß man noch bis jetzo bey der Bezifferung dieſe Puncte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geſchmacke ihre Nothwendigkeit gar ſehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieſer Puncte wegen der Auflöſungen vorgehen! Wie ſehr leidet oft nicht auſſerdem der Vortrag und das Genie eines Stückes, und wie unendlich aufmerkſam muß nicht das Ohr ſeyn, um keine Fehler zuzulaſſen! Folgendes Exempel mag einen Beweis von meiner Meynung abgeben:



17. §. Wenn bey einem langſamen Tempo viele geſchleifte Grundnoten auf einer Stufe hintereinander vorkommen, und man will ſie mit der tiefern Octave verdoppeln: ſo geſchiehet dieſes nur bey der erſten und dritten, oder in den Triolen blos bey der erſten. Die unterſten verdoppelten Noten werden alsdenn ausgehalten (a). Wenn dergleichen Noten aber geſchwind und abgeſtoſſen ausgeführet werden ſollen, damit ſie ein ſtarkes Geräuſche machen (b): ſo kann man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Paßagien nicht dauern, ſonſt werden die Hände zu ſteif und zu müde. Man thut alsdann beſſer, wenn man ſie wie andere Trommelbäſſe ſpielet, und [252] der deswegen im erſten Theile dieſes Verſuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorſchrift folget.



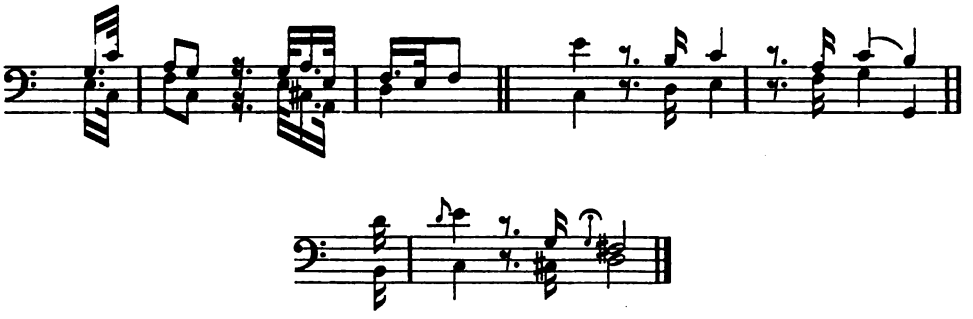


18. §. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einer Stücke der Baß mit allen Ripienſtimmen eine Aushaltung hat, die Hauptſtimme ihre beſondere Bewegung beybehält, auch ſolch weilen durch Rückungen verändert: ſo thut der Accompagniſt zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen S die Tacttheile mit der rechten Hand harmoniſch anſchläget, ob die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verän der Baß ganz allein eine lange Aushaltung, ſo kann man die Grundnote alsdenn einfach wieder anſchlagen, wenn ſie nachzul aufgehöret hat. Nur muß dieſes nicht, wie man zu ſagen pfleg Tact geſchehen. Bey den geraden [253] Tacten kann dieſe W Anfange und in der Mitte geſchehen, nachdem die Tactart vie und nachdem das Tempo langſam oder geſchwinde iſt. Bey Tacten findet dieſer wiederholte Anſchlag nur im Niederſchlagen aber im währenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein gegangen iſt, ſo kehret man ſich nicht an die angeführte Tacteinth ſchläget, ſo viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt Grundnote nebſt der Harmonie mit beyden Händen, und wenn angezeiget iſt, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, weg Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grund Ziffern nicht pünctlich andeuten.

19. §. Wenn mit dem Baſſe zugleich mehrere Stimmen die v Noten geriſſen (pizzicato) auszuführen haben, ſo pauſirt der überläſſet dieſen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Tr pizzicato blos die Grundſtimme, ſo ſpielet der Accompagniſt ſei der linken Hand allein, und ſtöſſet ſie ab: es ſey dann, daß aus guten Urſachen Ziffern über die Noten geſetzet hätte, mit der rechten Hand auch die Harmonie abgeſtoſſen vor. Wenn des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechſelt: von dieſem durch einen ſehr merklichen Vortrag unterſchieden werd nun durch ein gänzliches Pauſiren, durch ein abgeſtoſſenes ta uniſoni, oder durch einen kurzen Anſchlag der Harmonie. We

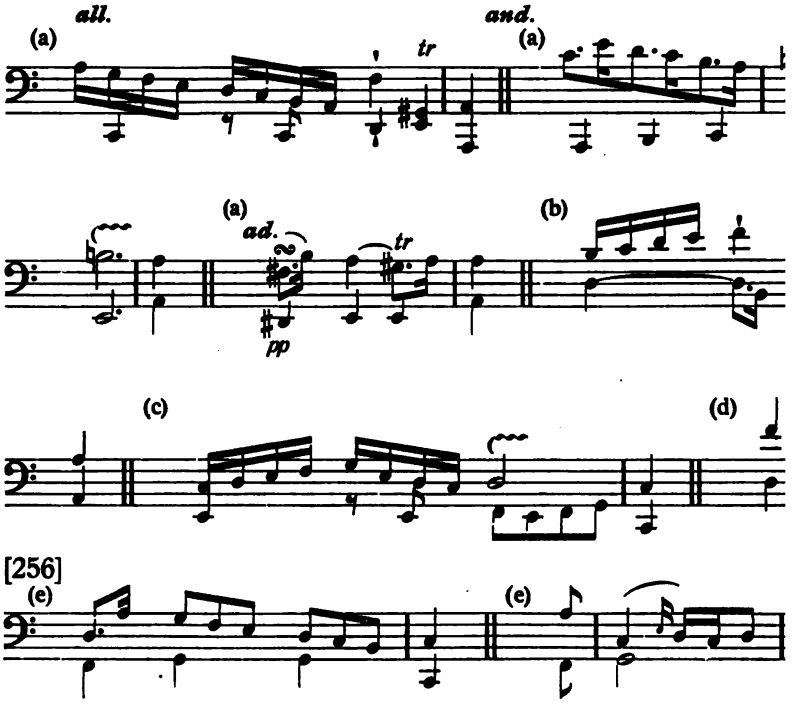
Nothwendigkeit des Abstoſſens in der Hauptſtimme Vorſchläge vorkommen, welche man in der Begleitung ſonſt nicht übergehet, ſo ſpielet man ſie nicht mit, ſondern nimmt blos die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geſchleifte Vortrag der Vorſchläge und Abzüge ſich mit dem Abſtoſſen nicht wohl verträget.

[254] 20. §. In langſamer oder gemäßigter Zeitmaaſſe wird überhaupt bey den Einſchnitten länger angehalten als es ſeyn ſoll, beſonders wenn der Baß mit den übrigen Stimmen, oder, bey einem Solo, mit der Hauptſtimme allein gleiche Pauſen und Noten hat. Man muß alsdenn genau Acht haben, damit der Vortrag gleich ſey, und keiner eher oder ſpäter, als der andere, nach den Pauſen fortgehe. Dieſer Fall ereignet ſich auch oft auſſer den Einſchnitten bey Fermaten, Cadenzen u. ſ. w. Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu ſchleppen, und man muß alſo von der Strenge des Tactes etwas fahren laſſen, weil ſowohl bey der letzten Note vor der Pauſe, als auch bey der Pauſe ſelbſt, gemeiniglich länger angehalten wird, als es ſeyn ſollte. Auſſer der Gleichheit, die man durch dieſe Art von Ausführung erhält, bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.



21. §. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo ſey wie es wolle. Hat das Stück Repriſen, ſo wird dieſer Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erſt bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schluſſe des Stückes noch zuletzt ein Gewichte, und läſſet den Zuhörer empfinden daß es aus ſey. [255] Dieſe Art zu ſchlieſſen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführet ſeyn. Der Begleiter muß alſo in dieſem Falle viele Aufmerkſamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es verſtehet ſich von ſelbſt, daß der Accompagniſt ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey dieſem Fortgange der Grundſtimme die

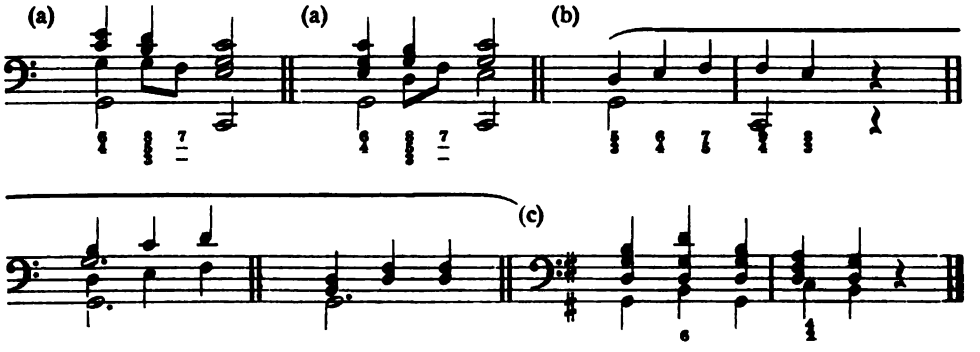
letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch
bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitm
ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in de
nach dem Eintritt des Trillers blos die Quinte der Tonart in d
tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohr
endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort



22. §. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fag
u. s. w. oder einer tiefern Singstimme, einem Tenor oder Baß,
eine Soloarie accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung
der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen, sondern auf
Modulation der letztern genau Acht haben. Man pfleget sich
leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu verst
nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die
dünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträget, ohne die
verliehren.

23. §. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer
stimme gesetzet, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern

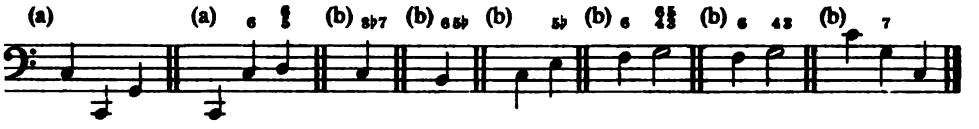
und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompagnist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfters gedrungen haben, nemlich, daß in der Ober-[257]stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



24. §. So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines **geschwinden** Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist. Man bietet sich dadurch, wegen des Tempo, einander gleichsam die Hände, und die Zuhörer verliehren nicht das geringste vom Anfange, wegen der Gleichheit und guten Ordnung. Schwachen Musikern überhaupt, sie mögen begleiten oder führen, ist dieses Hülfsmittel der Einförmigkeit allenfalls auch **ausser dem Anfange** erlaubet, wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.

[258] 25. §. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgelöste Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in **dieser Anleitung** angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey con-

ſonirenden Sätzen, bey der Wiederholung derſelben, bey durchgehenden Noten u. ſ. w. ergreifen, mit guter Art nach und nach wieder in die Höhe zu kommen. Dieſes letztere iſt oft aus einer guten Vorſicht nöthig, wenn die Hauptſtimme nicht über dem Baſſe ſtehet, weil die erſtere oder auch mehrere Stimmen zuweilen unvermuthet aus der Tiefe in die Höhe ſpringen können, welches der Accompagniſt nicht thun darf. Wir ſehen alſo aus dieſem und mehrern möglichen Fällen, die ſich zwar nicht alle beſtimmen laſſen, welche aber ein verſtändiger Begleiter gar bald entdecket, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompagnement mit der Zeit Meiſter von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verſtehe hierunter nicht blos eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, ſondern eine Geſchicklichkeit, dahin, wo man nur will, und wo es nöthig iſt, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen. Wir wollen bey dieſer Gelegenheit noch einige Fälle mit anmerken, wobey man bequem mit in die Lagen kommen kann, welche man in Anſehung der Höhe und Tiefe der Harmonie nöthig findet. Wenn z. E. der Baß mit einem conſonirenden Satze in die Octave ſpringet, ſo kann man ohne Gefahr, durch die Gegenbewegung, alsdenn die Lage eher verändern, als bey andern Sprüngen der Grundnoten (a). Auſſerdem ſind die Aufgaben mit nachſchlagenden und unvorbereiteten Diſſonanzen ebenfalls bequem, daß man unter den Lagen wählen kann (b):



26. §. Bey der Begleitung muß man eben ſo wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Taſten hinfahren, als bey den Handſachen, ſondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewiſſe Kraft geben. Dieſes kann nicht leicht geſchehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieſes nicht zu Holzhackermäßig geſchiehet, ſo iſt die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, ſondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmuſicirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Taſten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.

Dreißigstes Capitel.

Von den Schlußcadenzen.

1. §. Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, daß die Schlußcadenzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

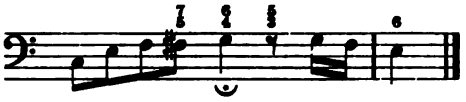
2. §. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sextquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz [260] die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwehnten Accordes nothwendig machet, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.

3. §. Wenn bey einem mehr als zweystimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die verzierte Cadenz, Pausen hat, so schläget der Accompagnist bey dem Schlusse der Cadenz, es mag sich diese letztere durch einen langen Triller, oder ohne denselben durch eine andere Figur, oder durch ein Pianißimo endigen, den Dreyklang, nebst der Dominante im Basse an, und pausiret hernach weiter fort, wenn noch mehr Pausen nachfolgen.

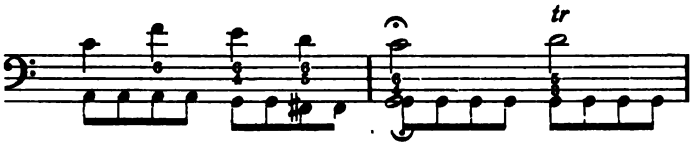
4. §. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem blossen langen Triller aufgehaltenen Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgehet, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Solten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem Piano bezeichnet seyn

welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die
vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, ob
falls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Cörpers die
zu erkennen.

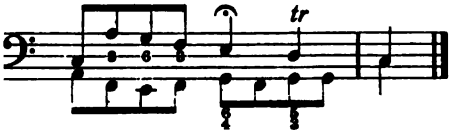
[361]



5. §. Zuweilen fehlet es dem Ausführer der Hauptstimm
position, sich bey der Cadenz aufzuhalten, ohngeacht ein Ruhez
Grundnote stehet; er pfleget dieses alsdenn seinen Begleitern
wegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geb
Accompagnist dieses merket, so schläget er, statt einer auszuha
note lauter solche kurze Noten an, dergleichen vorhergegangen
gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den
Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:



6. §. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey de
ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung
fortgehen lässet: so hält der Accompagnist bey dem ersten g
wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den
anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erford
aufmerksames Ohr:



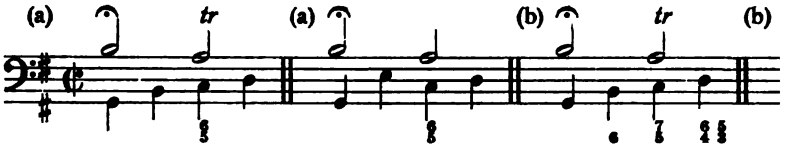
[262] 7. §. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz
quartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten
und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor
der Cadenz, den Sextquartenaccord sammt der Grundnote me
kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freyheit, bey

Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzubringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich **bey dem Anfange der Verzierung** auf den Sextquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzierten Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der **Mißbrauch** davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme **gleich** nach dem Sextquartenaccord mit der Verzierung anfänget, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der 𝄞 nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sextquartenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

8. §. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der **Quinte**, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der **Sexte** geschlagen. Weil nun der Accompagnist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Drey-[263]klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu grosse Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplatzen so bald ein etwas langer Triller in der **Terz** geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeiniglich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Solte jemand **aus besonderm Gefallen** mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhöret, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sextquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmonieren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen recht-

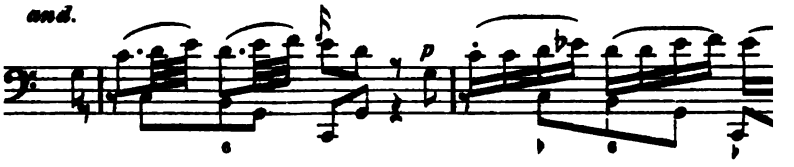
mäßigen Vorwürfen ſicher ſeyn. Er gönnet ſeinem Führer die[und überläſſet ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

9. §. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkom erſten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Ze iſt, bis zur letzten Note liegen bleibet, und alsdenn erſt anhält. Noten läſſet man, ohn-[264]geacht der darüber geſetzten Ziffern, o mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langſamen S Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach bey (b) einrichtet, und bey dem b anhält:

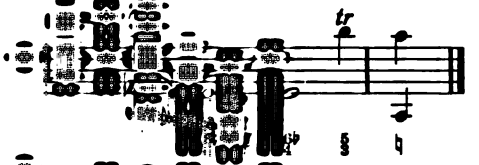


10. §. Die halben Cadenzen, wobey über der vorletzten Not 76 oder 76♯ ſtehet, kommen jetzo nicht mehr ſo oft vor, wie vord dabey mit dem Septimenaccorde ſo lange an, bis in der Hauptf löſung erfolget, welche mehrentheils mit einem langen Triller in Terz der Grundnote geſchiehet, nachdem zuweilen einige Verzi gegangen ſind. Der Begleiter ſchläget alsdenn ſeinen Sexter ausgehalten, und wenn das Tempo langſam iſt, gebrochen

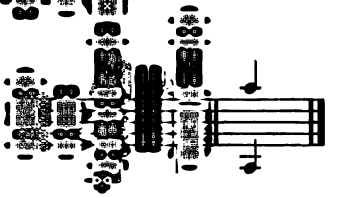
11. §. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer der zweyte Theil in die weiche übergehet, und ein Da Capo d muß nach der Cadenz des zweyten Theiles der Accord der le auch ohne Andeutung hart ſeyn. Eben daſſelbe iſt bey Sti harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componiſt zuweilen danken aus derſelben weichen Tonart in die Cadenz hinein gehe dieſem Falle, ſtatt der groſſen Septime und Sexte, dieſe Inter-[vorkommen: ſo muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cal



[illegible] Capitel.



[illegible] Exempel, wo die Bezifferung ohne [illegible] über die Grundnoten gesetzet ist, [illegible] die vorgeschriebene Aufgabe, sondern [illegible] merket, daß die Hauptstimme bey der [illegible] oder ohne Verzierung geschehen. Es [illegible] angeführten Falle abgefertiget, sie [illegible]



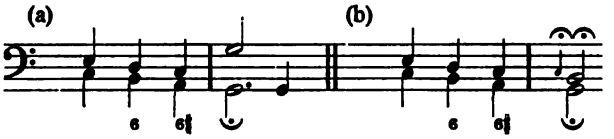
[illegible]gstes Capitel. [266]

[illegible] Fermaten.

[illegible]ls].

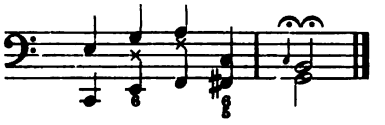
[illegible] Fermate springen (a), oder durch [illegible] Fällen wird die fermirende Grund- [illegible] allein angeschlagen, und bey dem [illegible] dazu gehörigen Harmonie noch einmal [illegible] hierdurch **überhaupt** alle mögliche [illegible] sie will. So wird z. E. in dem [illegible] nehmen der Stärke des Trillers, oder [illegible] Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) [illegible] den Weg geleget. Solten auch noch

andere Verzierungen von der Hauptſtimme angebracht werden, ſolo in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter Grundnote Forte ſteht, ſo kann man alsdenn die Harmonie in **kurz abgeſtoſſen** oder **ganz kurz gebrochen** mit der Grun



[267]

3. §. Wenn die Hauptſtimme **ſchleppend** in eine Ferm ſich der Accompagniſt mit fortſchleppen laſſen. Dieſes iſt in dem Exempel durch × × vorgebildet. Wenn die Hauptſtimme da anhält, und darauf Verzierungen anbringet, ſo gehet der Accon fis fort, und bleibet damit, ſamt der dazu gehörigen Harmonie bis er merket, daß der Vorſchlag über der folgenden Grundno alsdenn das g allein mit der linken Hand anſchläget, und es der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklange noch einmal n

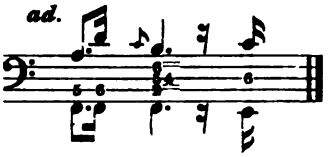


4. §. Der Begleiter muß ſich überhaupt wegen des Anh gehens bey den Fermaten nach der Vorſchrift genau richten, wegen im **erſten Theile dieſes Verſuches** angemerket find alles darauf, daß bey der Hauptſtimme ſowohl die ſimpeln S die Auszierungen vor der Fermate mit den Grundnoten ſamt gehörig harmoniren und zugleich eintreffen.

5. §. Fermaten ohne Vorſchläge oder Verzierungen, u das Ruhezeichen über einer folgenden Pauſe ſtehet, werden ku gefertiget.

6. §. Folgendes Exempel, dergleichen wie im **20ſte des neun und zwanzigſten Capitels** mehrere geſehen h weilen wie eine Fermate ausgeführet, ohngeacht kein Ruhezeich Die Hauptſtimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge dem [268] Vorſchlage c ganz langſam in das h zugehen, dieſ auszuhalten, die Sechzehntheilpauſe zu verlängern, und alsden gehen. Der Accompagniſt muß auf alles dieſes genau Acht

vornehmlich die Quinte bey dem dritten f, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen. Diese Auflösung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das h gegangen ist.



Zwey und dreyßigstes Capitel.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

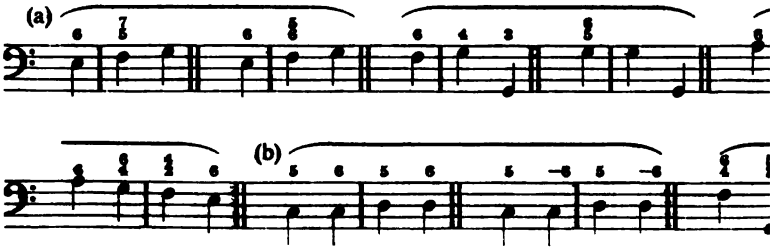
1. — 2. §. [Nicht in bunten, zur Unzeit erfundenen Manieren und Figuren, die den Gesang der Grundnoten verstellen, besteht die Zierlichkeit des Accompagnements (1). Ihr Gebrauch steht nur dem einsichtigen, fortgeschrittenen Accompagnisten frei (2).]

3. §. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläuftiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülfen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w beschaffen sind. Er suchet mit der grössesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeachtet er sie zuweilen mit seinen Kräften übersiehet, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeiget er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er lässet diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln solte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreifet alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine

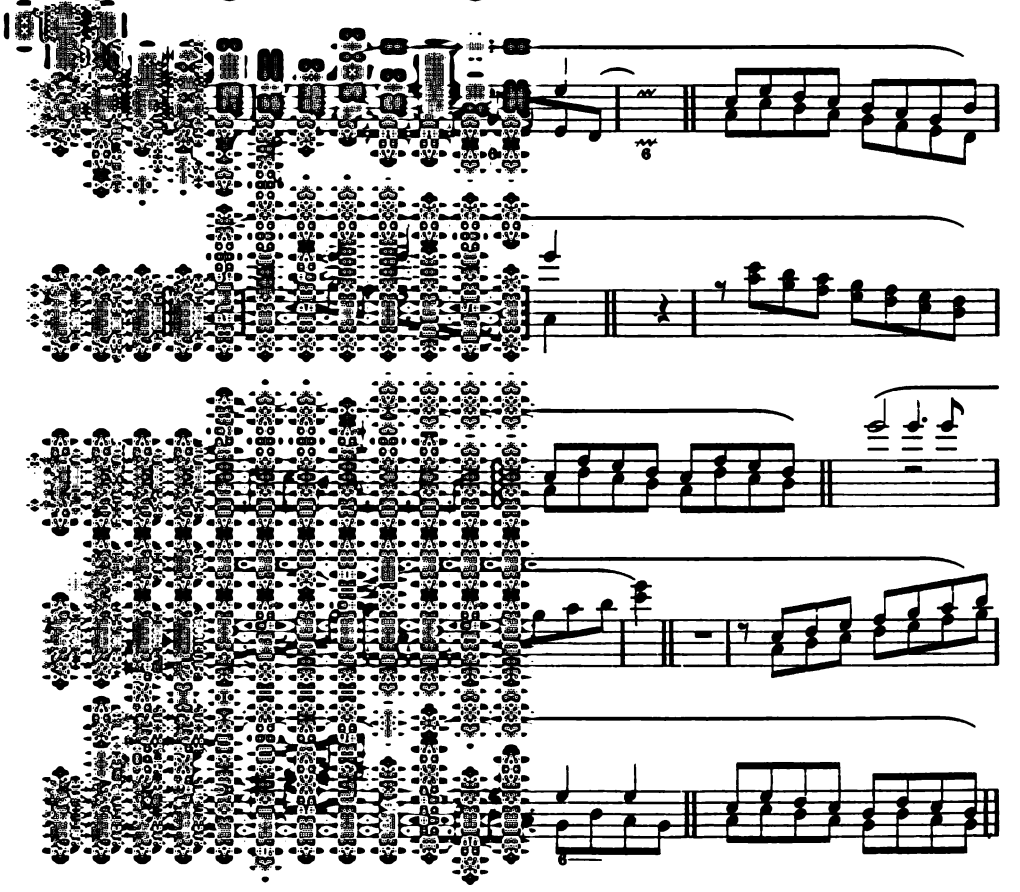
Künſte nicht alle Augenblicke, ſondern ſparſam und nur alsdenn die gute Ausnahme befördern. Keine allzu groſſe Weisheit d und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; ein gutes Accompagnement die Ausführung eines Stückes beleb Gegentheil der beſte Ausführer durch [270] eine elende Begle verliehret, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was iſt, weil er dadurch aus der guten Dispoſition, worin er war, Mit einem Worte, ein discreter Accompagniſt muß eine gute m haben, welche vielen Verſtand und guten Willen hat.

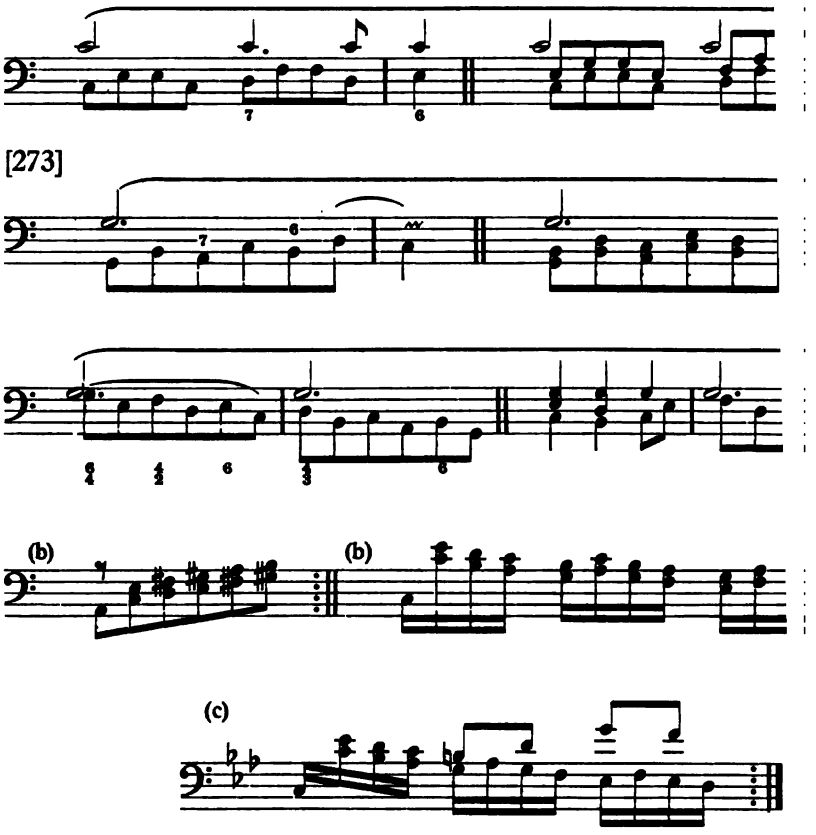
4. §. Mit Discretion accompagniren heiſſet au Fehler anderer übertragen, und denenſelben nachgeben. Oft bef Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein viel von vielen Ausführern, welche nicht gleiche Fähigkeiten beſit ausgeführet werden ſoll. Der beſte Anführer muß alsdenn folglich auch der Accompagniſt.

5. §. Mit Discretion accompagniren heiſſet auch gew welche ſich die Ausführer der Hauptſtimme zuweilen herausneh Dieſe letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Verän ſanges, ohne daß es eigentlich ſeyn ſolte, von der Vorſchrift in e Dem verſtändigſten Ausführer der Hauptſtimme kann dieſes beg weiß, daß er einen tüchtigen Accompagniſten hat, und ſich f möglichen Freyheit dem Affecte überläſſet. Dieſe Freyheiten m aus einer Unwiſſenheit, ſondern aus einer vernünftigen Souverai und betreffen nur gewiſſe Kleinigkeiten, welche einem erfahrnen nichts, als ein wenig Aufmerkſamkeit koſten. In den un Exempeln (a) pflegen die Ausführer der Hauptſtimme zuweil ſchmückung ihres Vortrages eine Bezifferung für die andere z Accompagniſt muß ſeine Harmonie hiernach einrichten. Au wechſelung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch [271] und nachgeben, wenn die Hauptſtimme in ihren Verzie Harmonie nicht auf den Punct eintrift, wie es die vorgeſchri eigentlich erfordert (b):



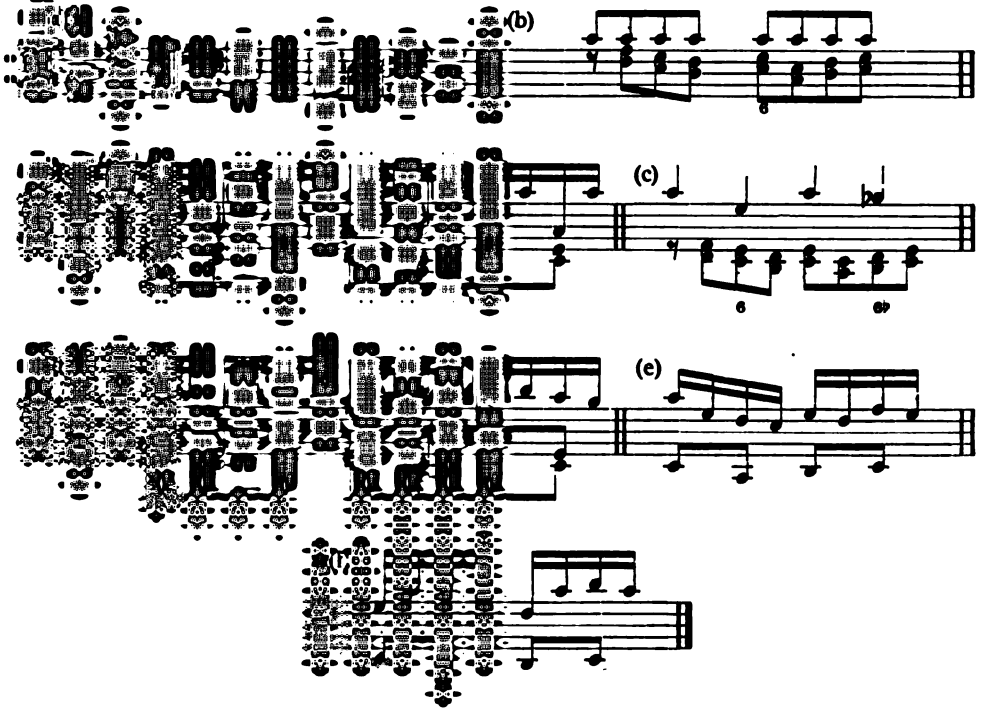
Begleitung gehören vornehmlich mit,
rzen mit den Grundnoten. Die rechte
gleiche Vollſtimmigkeit. Das durchaus
lten, und nur bey langſamen Noten
Zeitmaaſſe hurtig iſt, nicht gut heraus
nige, und am allermeiſten die zwey-
Terzen zu den Grundnoten mitſpielet,
nten angeführten Exempeln ſehen wir,
ende Grundnoten in gewiſſen Um-
in Terzen erlauben. Die Vermeidung
gleiter dieſe Terzen oft zu nehmen.
nfalls mit bloſſen Terzen begleitet
(b) in der weichen Tonart vorkommt,





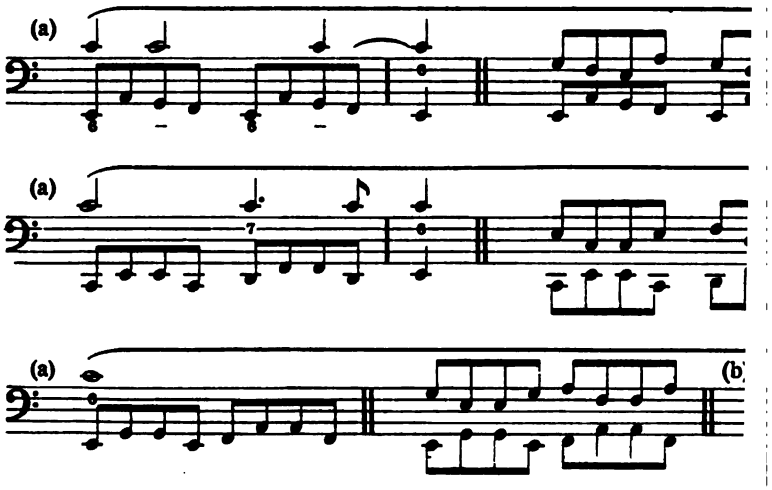
7. §. Wenn bey einem zweyſtimmigen Stücke die Grundnote
ſind, daß ſie in der rechten Hand mit fortſchreitenden Terzen kö
werden, die Hauptſtimme aber hat entweder dieſe Terzen, ode
fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Gr
gleicher Geltung ſind: ſo nimmt man die Accorde ſimpel und lä
ſchreitung mit Terzen weg. Man würde auſſerdem im erſtern
Noten mitſpielen, welche blos der Hauptſtimme zukommen, un
Falle den Geſang der Hauptſtimme und des Baſſes durch eine
kommene dritte Bewegung, von derſelben Art verdunkeln. Fol
Fort-[274]gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grund
am beſten Statt, wenn die Hauptſtimme endweder eine Aushal
oder ſich in einem Tone beweget (b), oder ſimplere Noten (c), od
noch einmal ſo hurtige Noten, als der Baß, vorzutragen hat (d).
Falle muß man die Behutſamkeit, welche überhaupt bey dem Ge

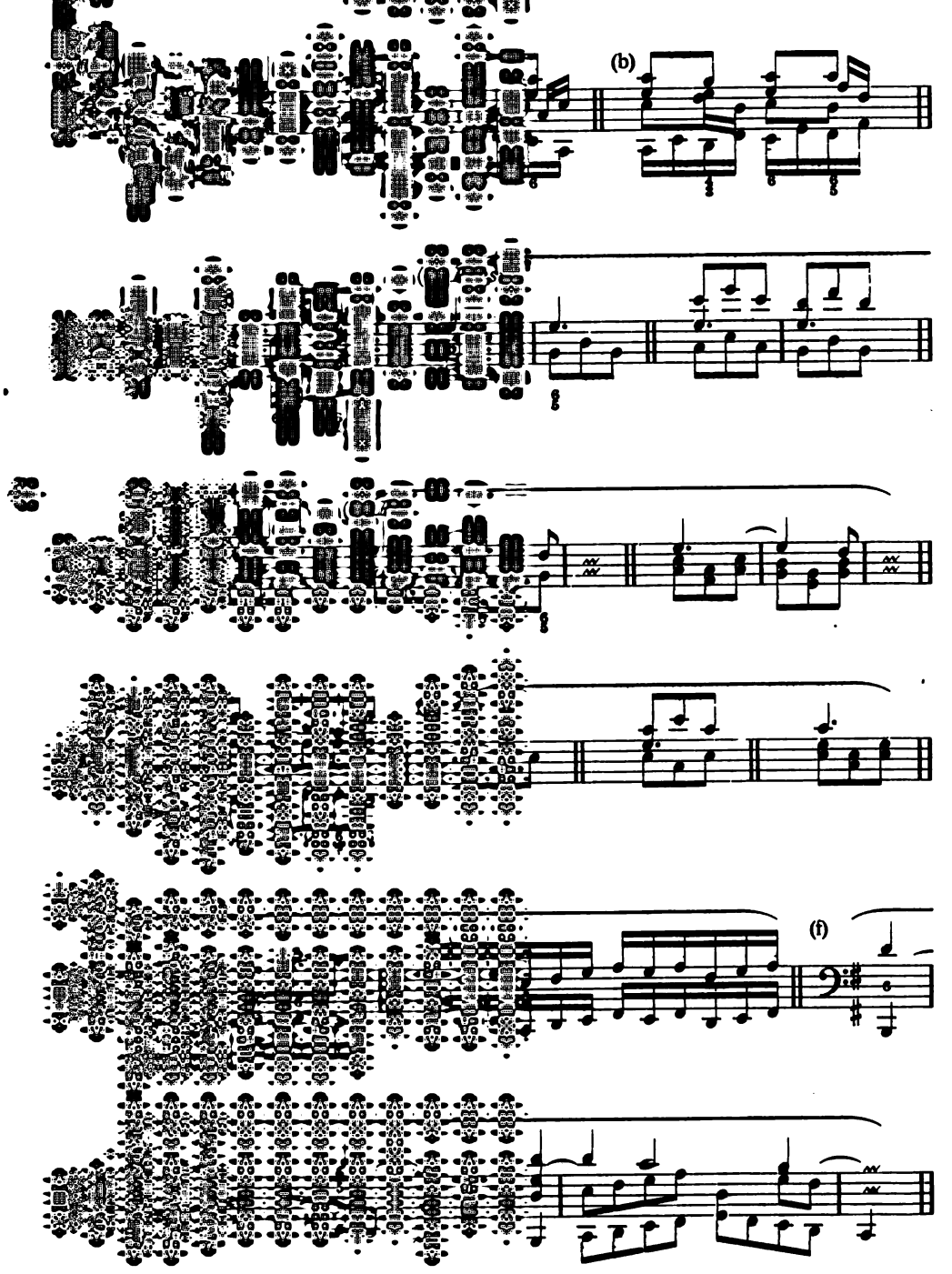
[illegible] eine widrige Zusammenklänge (e), oder [illegible] verursachet werden.

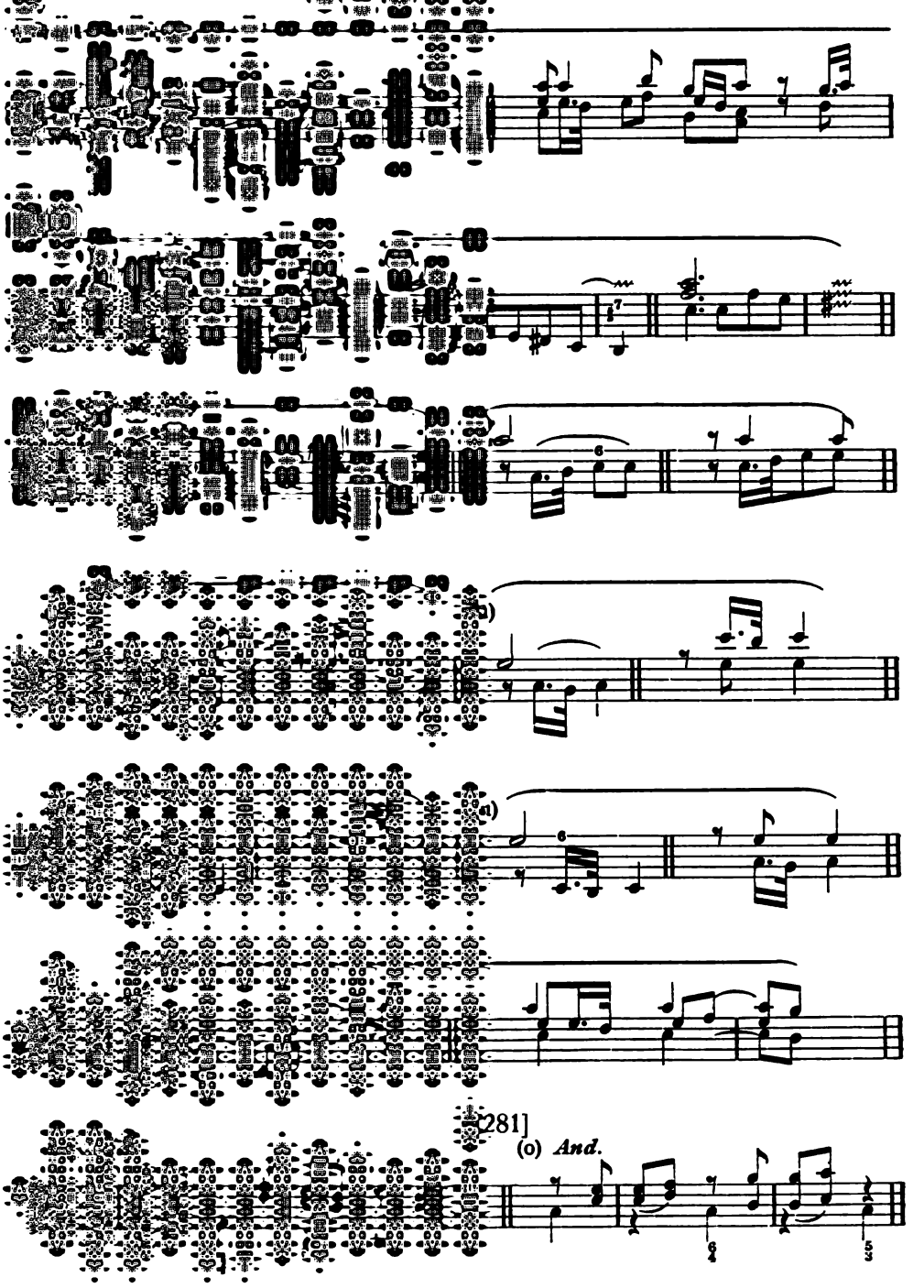


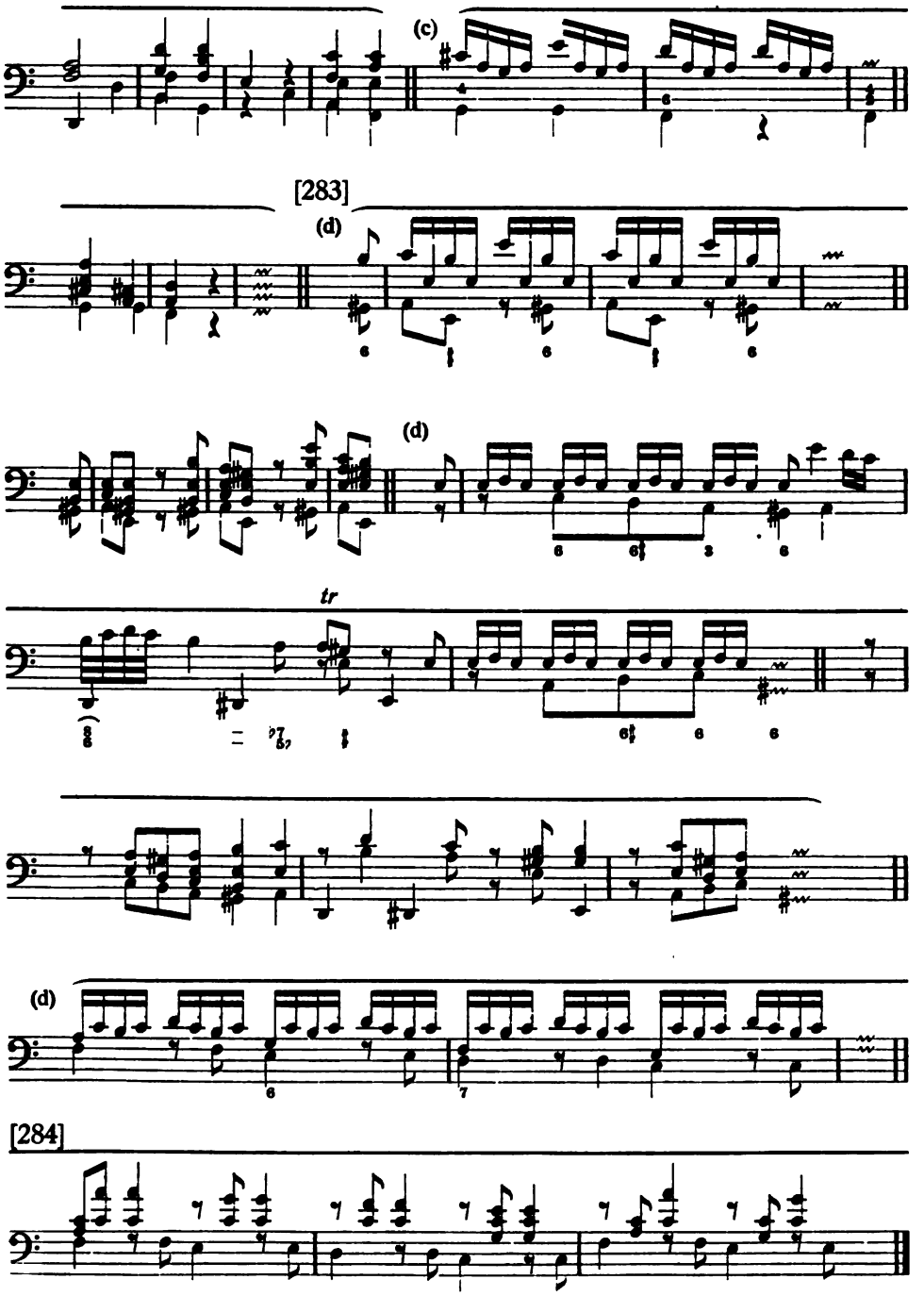
[illegible] Fortgange die Terzen mit Sexten [illegible] vielen Fehlern aus dem Wege gehen, [illegible] stimme gegen die durchgehenden Noten [illegible] (c), wo presto darüber stehet, belästiget [illegible] einem vollstimmigen Accord, sondern [illegible] gleich neben dem Exempel abgebildet ist. [illegible] schwindigkeit machet, daß sie vollstimmiger [illegible] (d) lässet sich dasselbe sagen. Bey (e), [illegible] eine 6 stehet, eine Terz herunter, und [illegible] alle drey Grundnoten mit Terzen ab- [illegible] Grundnote liegen lassen, und in der [illegible] mpel bey (f) sind deswegen merkwürdig, [illegible] egungen, Bindungen und Aushaltungen [illegible] Baß geschwinde Noten hat, würde die [illegible] nn man die vierstimmige Begleitung

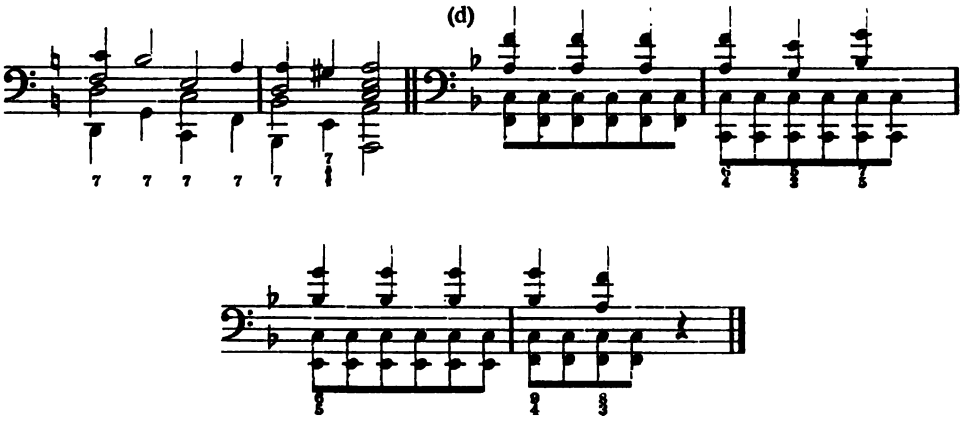
durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefügten
welcher auch mäßige Finger gewachſen ſind. Man ſiehet au
wie bequem man ſich ſolche geſchwinde fortgehende Bäſſe theil
und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlaſſe
Intervallen machen kann. Folglich iſt dieſes Liegenlaſſen a
gut; es bindet und ſinget mehr, iſt auch leichter und unſchädl
ſchlagen. Dieſes letztere iſt, zumal bey der vierſtimmigen
ſchwinder Zeitmaaſſe beynahe unmöglich und von ſchlechter A
iſt ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet.
pagnement hierzu vierſtimmig iſt, ſo darf das Tempo nicht
Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der unterſten Mittelſti
und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu ſp
können zu allen Grundnoten Terzen mitgeſpielet werden. Be
man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nich
ſchläget alſo die Accorde ſimpel an, oder gehet mit der e
Gegenbewegung mit dem Baſſe fort. Bey (m) und (n)
Exempel vorgeſtellet, wo zuweilen die rechte Hand mit de
fortgehet. Bey (o) kann man von den angeführten Exemp
ſchaffenheit mehrerer und anderer ſchlieſſen, welche in der r
Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgeſpielet werden können,
Abbildung ſehen. Dieſes Accompagnement findet nur bey zwey
Statt, wo die Hauptſtimme über dem Baſſe ſtehet. Die
Vortrages ſowohl in der Hauptſtimme, als in der Begleitun
ausgeſetzet.




(b)
(f)


281]
(o) And.

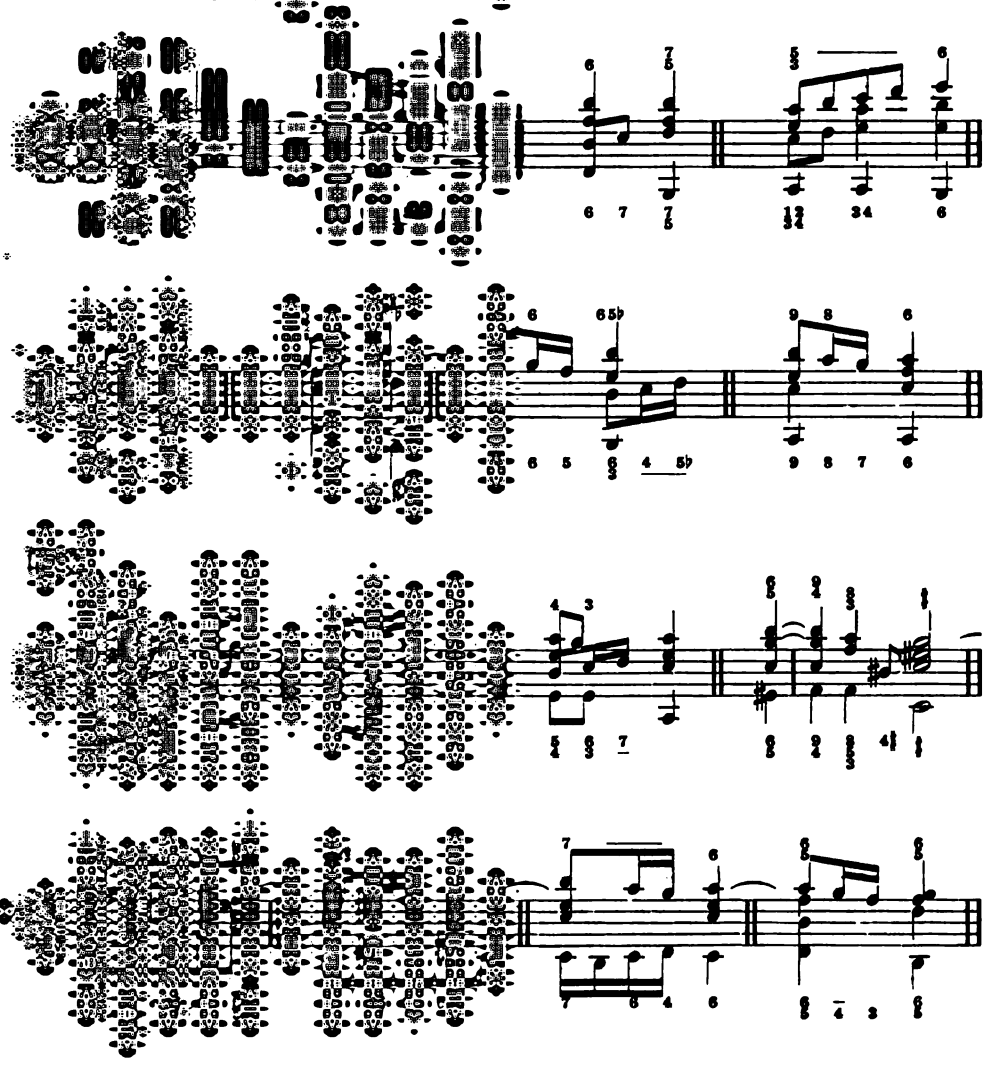

(c)
[283]
(d)
(d)
tr
(d)
[284]

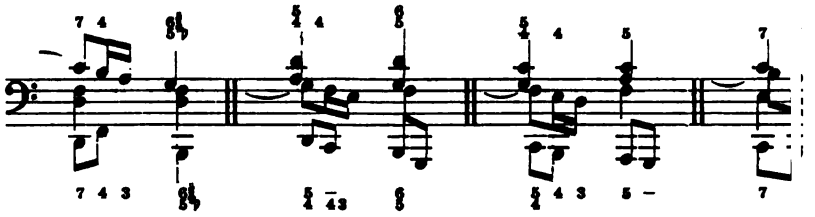


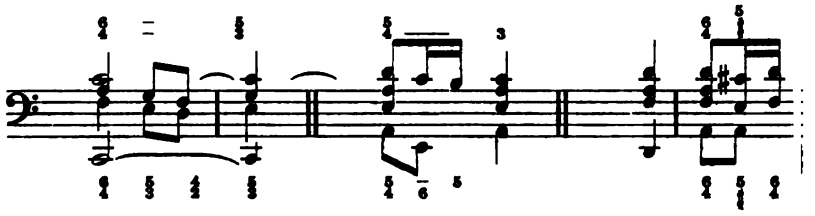
[286] 11. §. Die **nöthige Ausfüllung langſamer Noten** gehöret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn die Zeitmaaſſe langſam iſt, ſo kann man bey (a) die Puncte in der rechten Hand mit Doppelſchlägen ausfüllen. Wer dieſe Manier auch bey den Grundnoten hier anbringen wolte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langſame und auszuhaltende Noten überhaupt auf dieſem Inſtrumente etwas leer klingen: ſo kann man bey (b), wenn das Tempo langſam iſt, ein Accompagnement wählen, welches die Grundnoten mit dem Puncte ausfüllet. Dieſes Exempel ſtellet eine Einleitungsclauſel vor, wobey die Hauptſtimme pauſiret, und den Accompagniſten folglich in die Nothwendigkeit ſetzet, etwas zu erfinden, damit das Gehör nicht zu ſehr leer gelaſſen werde. Wenn die Hauptſtimme in dieſem Falle ſelbſt mit den Grundnoten in die Folge einleitet, und mit Terzen, oder auf eine andere Art fortgehet: ſo bleibet der Accompagniſt bey ſeiner ſimplen Begleitung. Auſſerdem aber ſind dieſe Einleitungsclauſeln ſehr bequem, den erfinderiſchen Geiſt des Clavieriſten herauszufordern; nur muß man alsdenn ſeine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten. Kann man etwas aus den vorhergegangenen Gedanken alsdenn anbringen, ſo iſt es deſto beſſer und man kann alsdenn, **wenn es nothwendig iſt**, die Grundnoten ändern, und die Einleitung auf eine andere Art einrichten. (*) Bey (c) kann man zur Ausfüllung unter den beyden angezeigten Begleitungen wählen. Bey der letztern muß die Zeitmaaſſe langſamer ſeyn, als bey der erſteren. Die Hauptſtimme kann bey dieſen Exempeln eine Aushaltung, oder Pauſen haben. [287] Wenn man bey

(*) In dieſem Falle muß man dem Accompagniſten ebenfalls eine vernünftige Souverainität um ſo vielmehr zugeſtehen, je weniger die Hauptſtimme dabey eingeſchränkt wird.

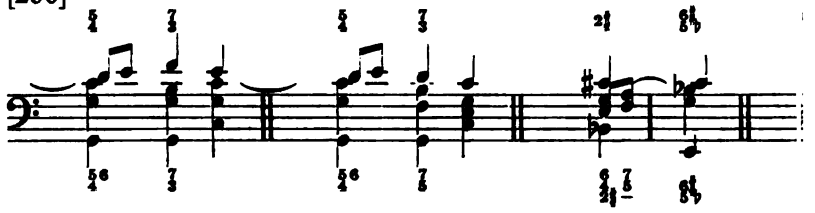
[illegible] rerer Stimmen an. Die Diſſonanzen [illegible], haben keiner Auflöſung nötig. Die [illegible] en Aufgabe läſſet man liegen. Alle [illegible] e vierſtimmige Begleitung, bis auf die [illegible] riget werden. Die Signaturen, welche [illegible] et ſind, findet man **unter** dem Syſtem: [illegible] **her** dem Syſtem zu ſehen. Zu dem [illegible] en wird viele Vorſicht erfordert, damit [illegible] chränket oder verdunkelt werde.

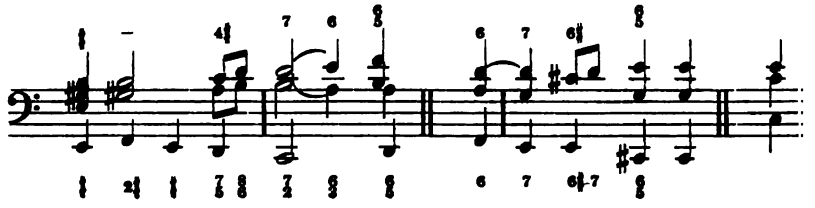






[290]

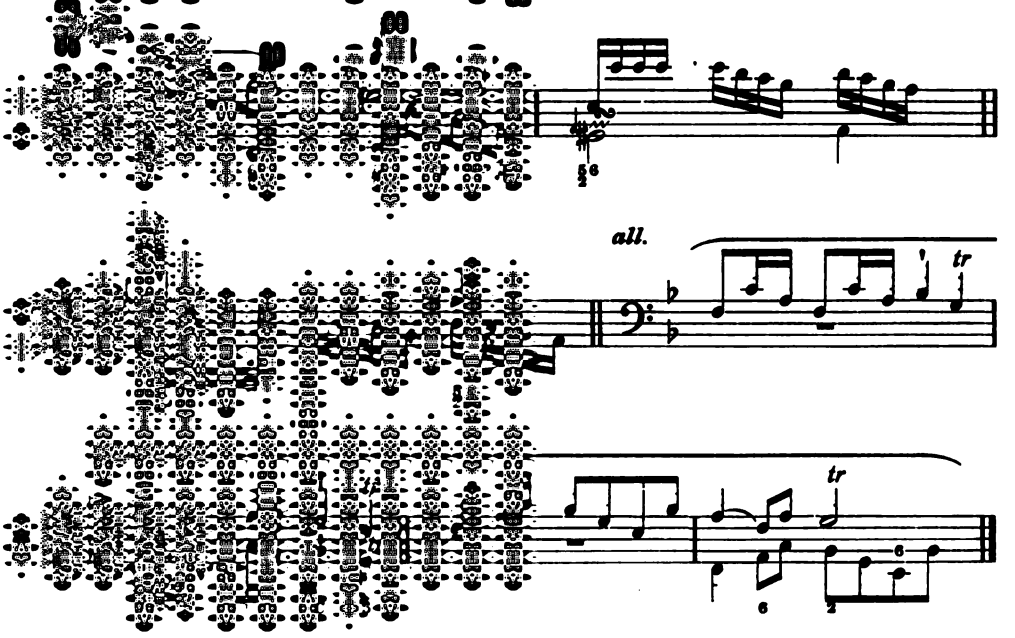




[illegible]igſtes Capitel.

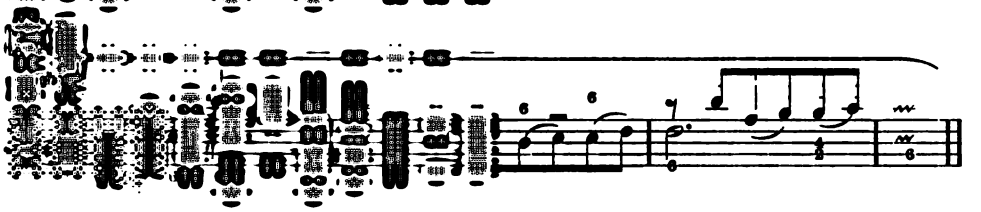
[illegible]achahmung.

[illegible] mit unter diejenigen Gedanken, welche [illegible] zu werden. An dieſer Veränderung [illegible] mit die Nachahmungen deutlich bleiben [illegible] verliehren. Man muß alſo mit der Be- [illegible]ich, auf das genaueſte folgen: Z. E.



[illegible] müſſen beyde, ſowohl der Vorgänger [illegible] verſtehen, und ihre Kräfte und Einſichten [illegible] vieles verdorben werden kann. Dieſe [illegible] anzurathen, wenn er den Anfang

er wisse, wie viel er seinem Nachfolger
fe. Kann er sich in diesem Falle auf
ß verlassen: so muß er sich seiner Lust
implen Noten bleiben. In folgendem
ng an:

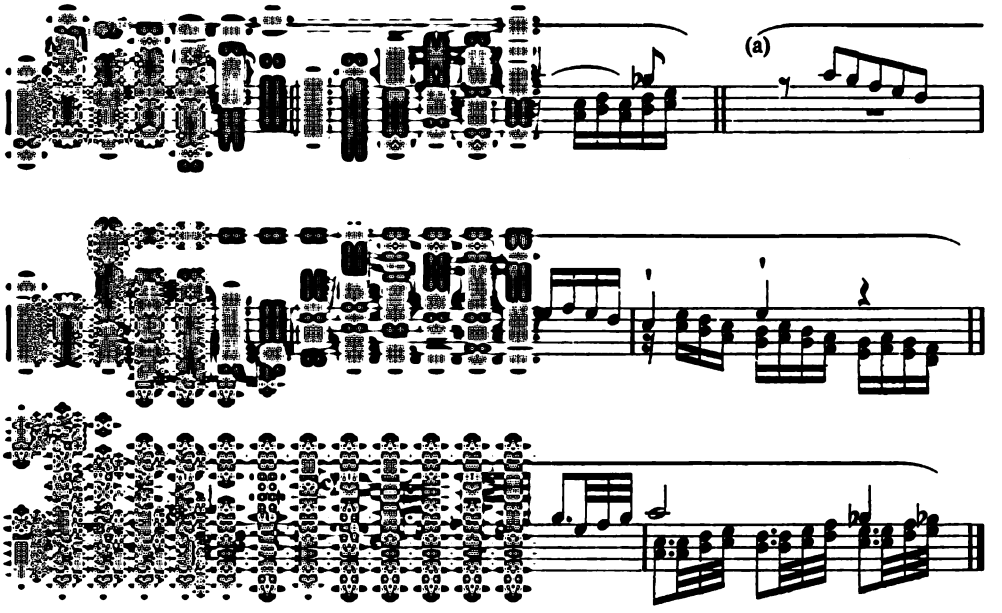


, der keine oder ungeschickte Veränderungen
n bloßen vorgeschriebenen Noten folgen.
ccompagnisten hinlänglich geschickt und
überhaupt durch eine gute Begleitung,
Nachahmungen durch einen geschickten
ufmuntern, und zuweilen in ein Feuer
worinnen er vorher nicht war. Nur
den Veränderungen anfänget, seinem
heit lassen, richtig nachzufolgen. Man
Simplen vernünftig abwechseln und über-
Paragraph **des ersten Theils dieses**
Accompagnist, als Anfänger der Nach-
welche in der Hauptstimme, wenn sie
angenden Nachahmung vorkommen, sehr
nderung erfinde, welche sich hinlänglich
der Veränderungen muß man mit der
zurück kehren, damit die Hauptstimme
en Figuren bestehet, [293] **ausnehmend**
wenn beyde zugleich lärmen, als wenn
Beyde dürfen also weder unwissend noch
iner dem andern ohne böse Absicht, im
derben.

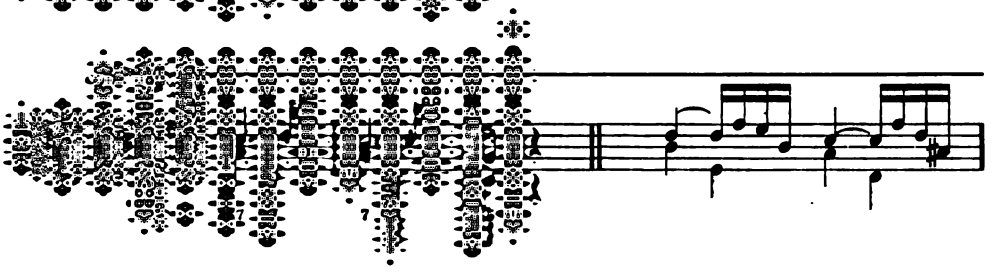
ere Bässe bey sich hat, so muß er mit
enn er nicht gewiß weiß, daß ihm die

Sätze, welche mit bloßen Terzen be-
die veränderte Nachahmung mit dem

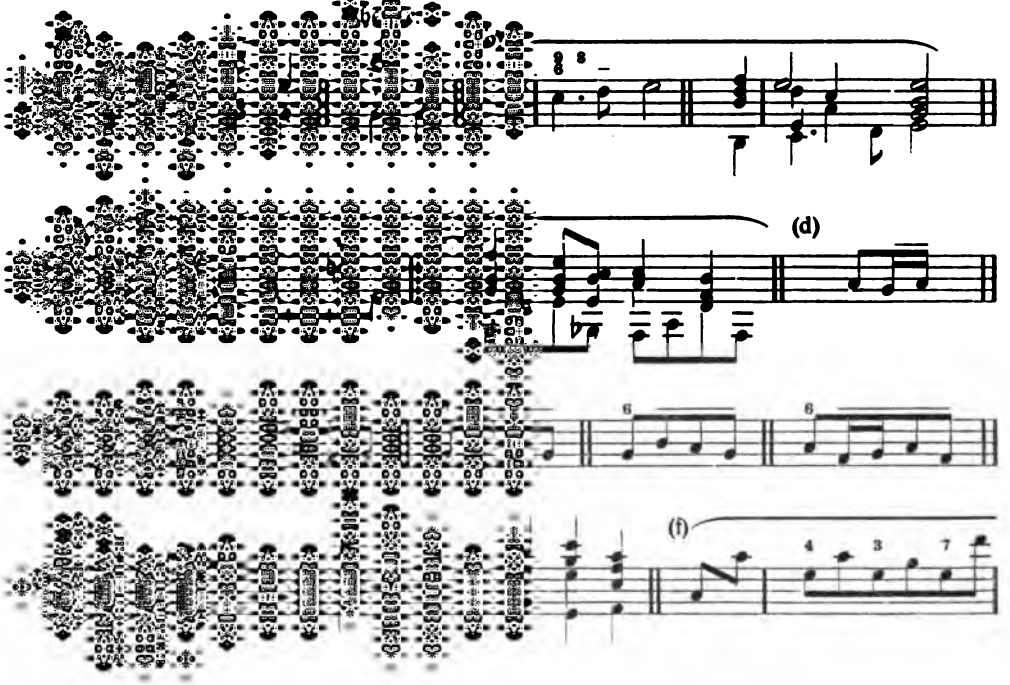
Wenn die Hauptſtimme, ſtatt des
ng von (c) anbringet: ſo kann weder
elben Fortſchreitung nachfolgen; man
zu erfinden, welche dieſelben Figuren
t, ob ſie gleich etwas weniges ver-



Sexkunſt beſitzet, kann auch zuweilen,
Mittelſtimme erfinden, welche die Haupt-
obey viele Septimen- und Sextquinten-
Grundtöten ſteigen und fallen, ſind hierzu die
nicht ſehr geſchwind ſeyn, ſonſt fällt



herſten Lagen: zuweilen aber iſt es
er Gelegenheit aus der Gefahr, und
an durch die Verdoppelung einer Con-
en Anſchlag der Harmonie wiederholet,
der eine Folge von einer, oder von
t. Wenn man aber alle dieſe Hülfs-
nigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler
ehr bequem, die Harmonie in einer
en zu wiederholen, wenn es die Ver-
iſt die zweyte Begleitung der erſtern
Hauptſtimme nicht in der Oberſtimme
wenn ſie die Hauptſtimme überſteiget,
fortgehet, verurſachet Quinten. Bey
Harmonie Diſſonanzen auflöſet, muß
vornehmen, damit die nachſchlagende
an läſſet daher die in den Signaturen
mit gutem Gewiſſen aus. Bey (g)
weilen am Ende eines Stückes in der
ußtriller vorher angehalten wor-[297]den
t der Hauptſtimme zugleich auf.



ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorleget, da hingegen der Accompagnist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlanget mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernet haben soll.

2. §. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbezifferter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellet habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehret werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Unerschöpfliche seines Metiers einsehen lässet, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkührlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider die Regeln zu behalten? Und [300] dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwo Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehrern.

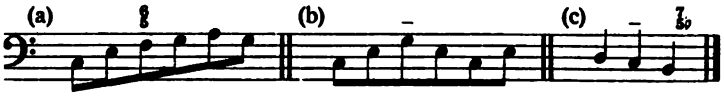
3. §. Es bleibet also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehöret vornemlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fodern kann, weil wir schon öfter angeführet haben, daß zur genauen Andeutung des Accompagnements noch etwas mehreres, als Ziffern, gehöre. Wir haben sogar erwiesen, daß es noch hier und da an Zeichen fehle. Ein sicherer Beweis, daß eine Begleitung **mit gar keiner Bezeichnung** nicht anders als schlecht ausfallen kann. Die Signaturen sind einmal da; man bediene sich also dieser nützlichen Erfindung, und martre weder sich mit dem Ausdenken unzulänglicher Regeln, noch seine Schüler mit der Erlernung dieser letzteren. Wer zu bequem oder zu unwissend ist, seine Bässe so, **wie es die gute Ausnahme erfordert**, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen geschickten Accompagnisten verrichten.

4. §. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierspieler übersiehet gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutun-[301]gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompagnements zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompagniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompagnist vielleicht glaubet?

Sechs und dreyßigstes Capitel.

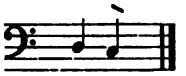
Von durchgehenden Noten.

1. §. Die Andeutung der durchgehenden Noten ist in den mehresten Fällen eben so nöthig, als die Andeutung der Ziffern. Weil nun die Bezifferer auch hierinnen nicht genau genug verfahren, so muß man nach und nach durch eine fleißige Übung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr die durchgehenden Noten heraus suchen lernen (a). Man erräth diese letztern zuweilen aus der vorher gegangenen Harmonie, welche zu den folgenden Noten passet (b), und aus der nöthigen Vorbereitung und Auflösung (a) und (c):

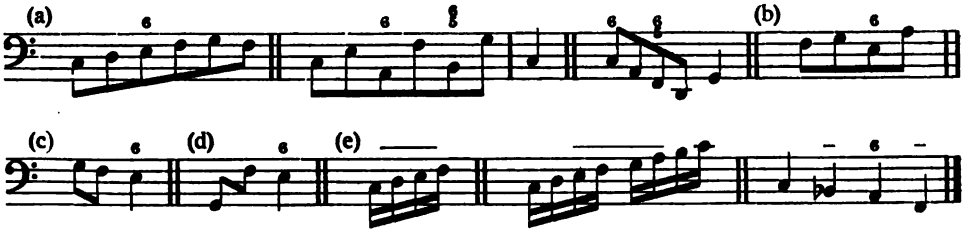


[302] 2. §. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverläßig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht

allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompagnist läßet sich durch einige überflüßige Queerstriche nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit grossem Fleisse bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



3. §. Die durchgehenden Noten kommen im Gange, und im Sprunge vor, und sind mehrentheils etwas geschwinde. Wenn sie einzeln vorkommen, so findet man sie nicht angedeutet. Von den gehenden und springenden Noten bey (a) gehet die zweyte durch. Man kann hierbey zur Regel annehmen, daß auf jene kein Sprung folgen darf, und bey diesen die Octave der durchgehenden Note schon vorher in der rechten Hand liegen muß. Folglich haben die Noten bey (b), wo diese zween Umstände fehlen, allerseits ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springet (d): so kann diese letztere ebenfalls durchgehen, ohne daß die Octave davon schon gelegen hat. Ein Sprung in die Octave wird hier nicht als ein Sprung, sondern als eine wiederholte Note angesehen. Wenn mehr als eine durchgehende Note hintereinander vorkommt, so [303] ist die Andeutung durch unsern Queerstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



4. §. Unter den Grundnoten **pflegen** ihr eigenes Accompagnement zu haben: **die Zweyviertheilnoten** im Allabreve- und Dreyzweytheiltacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; **die Viertheile** im langsamen Dreyzweytheiltacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zwey- unddreißigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheil-

tacte bey geschwinder Zeitmaasse; die Achttheile im Viervierteiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eigenes Accompagnement.

5. §. Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, müssen vorzüglich einen Queerstrich über sich haben. Noten, welche zwar das Ansehen des Durchganges haben, aber demohngeacht ihre besondere Harmonie erfordern, müssen beziffert seyn. Im erstern Falle waget man bey einer unrichtigen Andeutung noch mehr, als im letztern.

6. §. [Verweist wegen bloßer Terzenbegleitung durchgehender Noten auf das 32. Capitel.]

7. §. Wegen der Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten wollen wir noch unterschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführet ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget.

8. §. Von dem langsamsten Tempo an, bis zum Largo werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehntheile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstossens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehntheilen, und zu den noch geschwinderen Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet. Wenn die Grundstimme beständig hintereinander, oder wenigstens sehr viele Zwey und dreyßigtheile, oder noch geschwindere Noten hat: so kann der Accompagnist, wenn er noch einen Baßisten neben sich hat, in der linken Hand eine, oder mehrere Noten ohne Anschlag durchgehen lassen; ist er aber ohne Gehülfen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und zweymahl geschwänzten Triolen schläget die rechte Hand bloß bey der ersten Note an, ingleichen zu jeder Figur von drey Achttheilen, oder dem Inhalt davon, in den $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacten.

[305] 9. §. Vom Largetto und Andante an, bis zum Allegro werden in der rechten Hand zu den Baßviertheilen, Achttheilen, noch geschwinderen Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

10. §. Im Siciliano*), es sey geschwind oder langsam, werden die Vier-

*) [Eine ruhige, meist im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Takt gesetzte, pastoralartige Tanzform, italienischen Ursprungs, die in der älteren Musik gern den langsamen Sonatensatz bildete.]

theile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielet. Ausserdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand blos zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

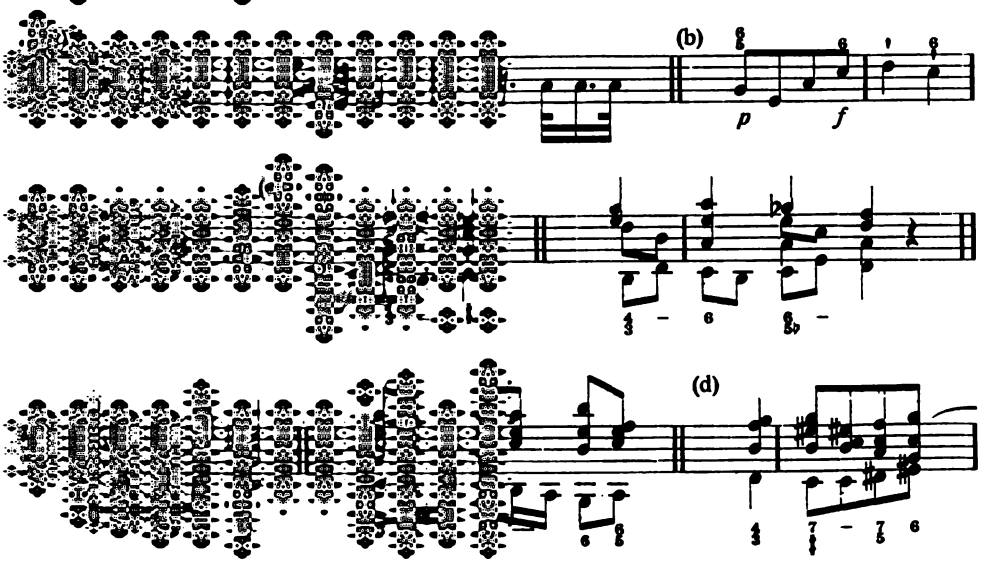
11. §. Vom Allegro assai bis zum Prestißimo werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Baßachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten. Im übrigen berufe ich mich auf die in der Anleitung des ersten Theiles meines Versuches befindliche Nota.

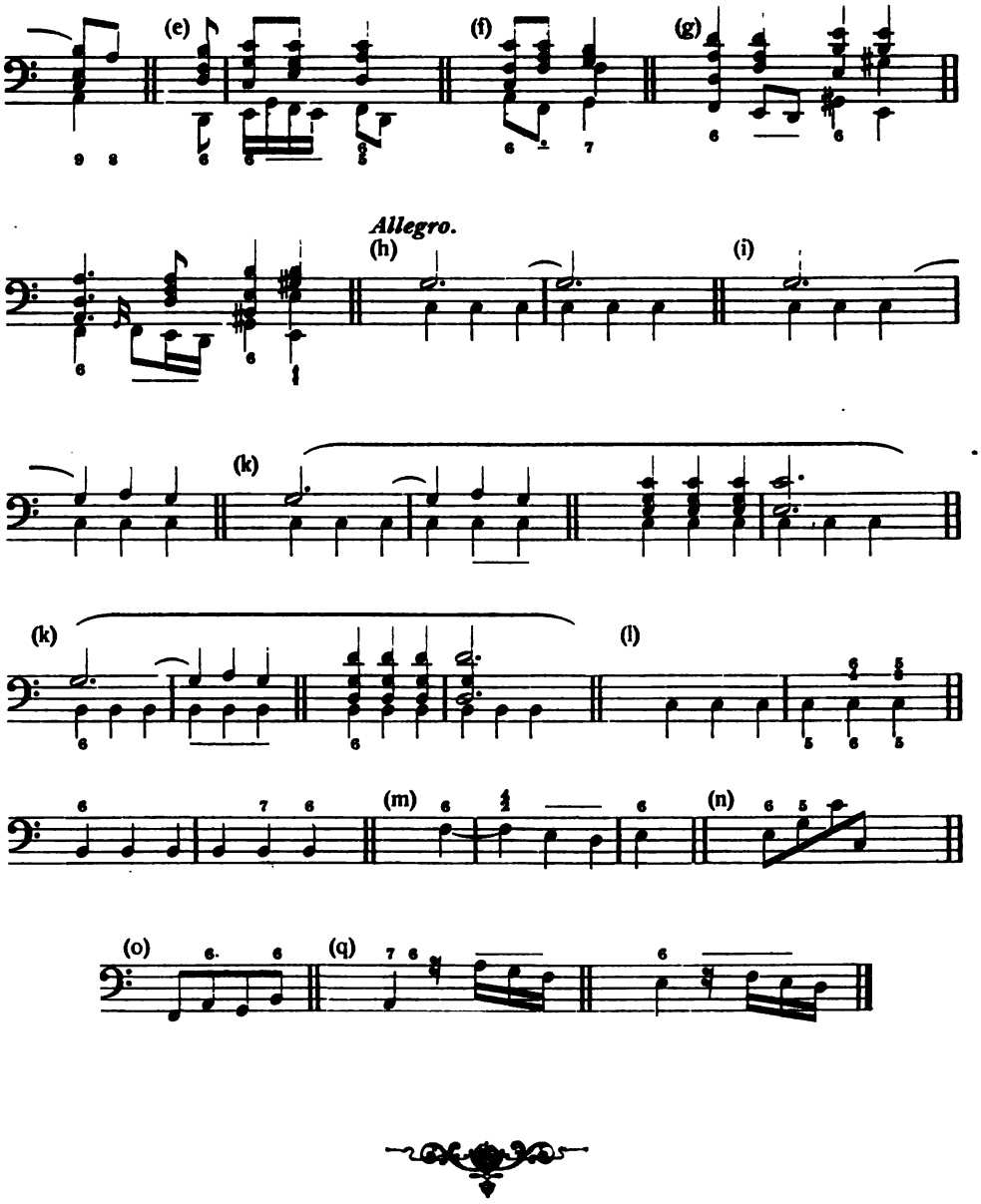
12. §. Diese Anmerkungen gelten nur so lange, als die Bezifferung und Andeutung des Vortrages keine Aenderung machet.

13. §. Wenn man die Einleitungsclauseln nicht mit Terzen, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey und dreißigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so lässet man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

14. §. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschliessen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder [306] auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdecket, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man ausserdem die zweyte davon allezeit durchgehen lässet. In Recitativen mit Accompagnement kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alsdenn entweder in einer Stimme mit der Baßnote, oder wiederholet die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu fis, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholet man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a 𝄋 genommen wird, und man bleibet in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzet, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholet werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Ita-

nger vor dem Ende einer Aushaltung
dem die Modulation ist, in die Höhe
rige Intervall zu fallen, ohne daß das
sehen wir die Schreibart, und bey (i)
shaltung. Diese Art des Vortrages
Man läßet alsdenn diesen Zierat ohne
e Harmonie mit der rechten Hand nur
ten der Hauptstimme seine Deutlichkeit
dieser Art vorgebildet. Das Accom-
rket. Die Bezifferung dieser Exempel
onist nicht genau genug beziffert, be-
man eine Auflösung vermuthet (m),
ingleichen, wenn er die durchzugehen
ihre eigene Harmonie erfordern (n),
e Accompagnist Fehlern unterworfen,
stimme nicht über dem Basse stehet.
fünften Paragraph angemerket. Bey
g überflüßige Ziffern über durchgehende
mäßigen Accompagnisten die Noth-
zu erkennen, damit Fehler vermieden
swegen nöthig, damit man nicht, statt
n Dreyklang zur folgenden Note über




(e)
(f)
(g)
Allegro.
(h)
(i)
(k)
(k)
(l)
(m)
(n)
(o)
(q)

Sieben und dreyßigstes Capitel.

Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

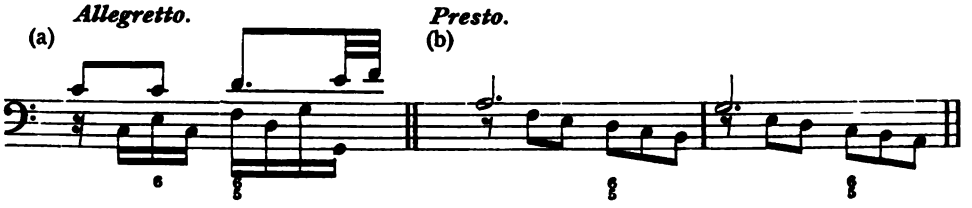
1. §. Das Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

2. §. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Queerstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompagnisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.

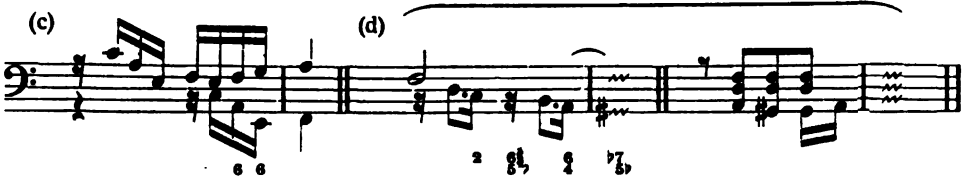
3. §. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehntheil im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der [310] vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.

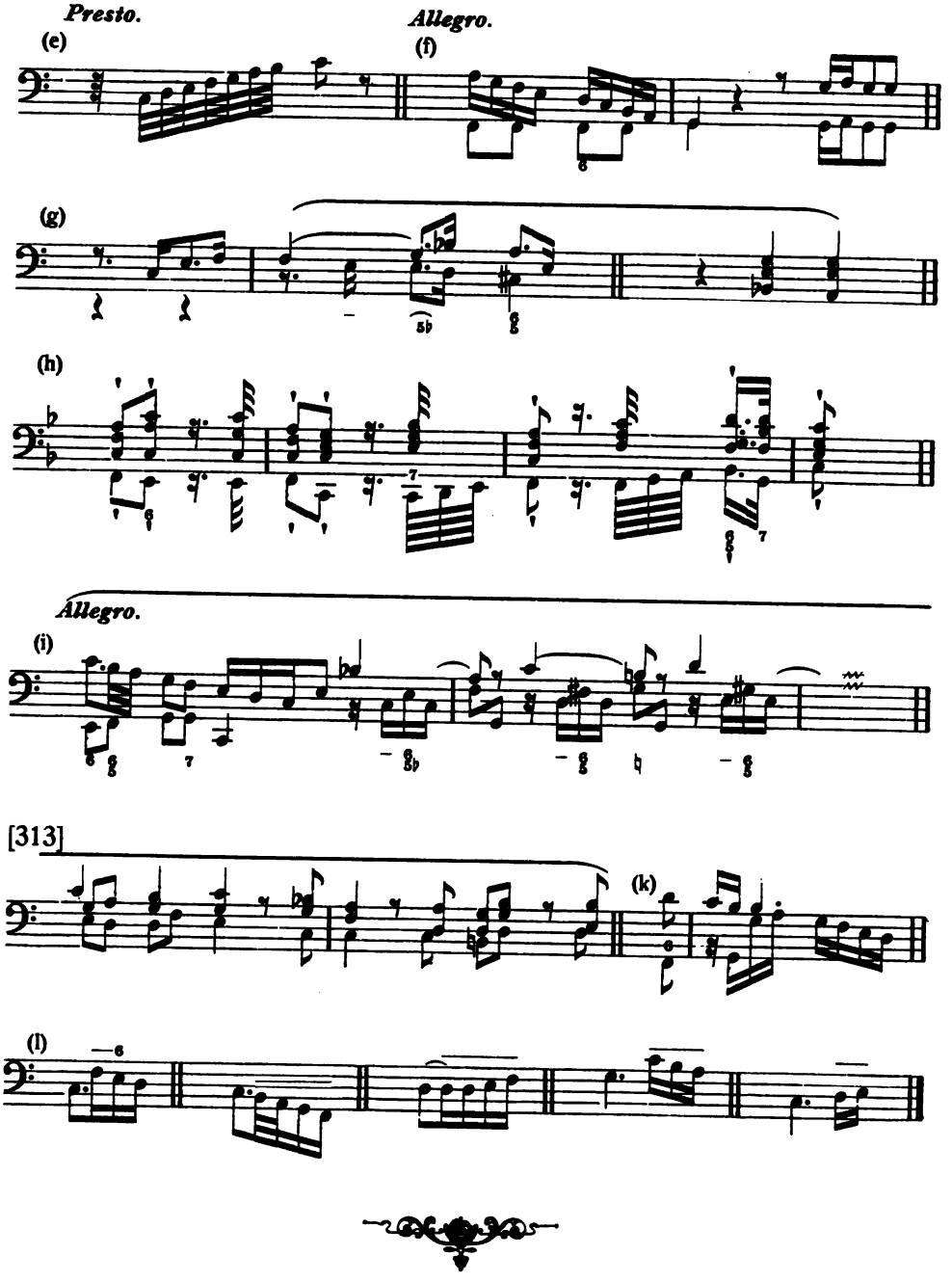
4. §. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubet, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein geübter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Sextenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibet nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbeygehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinder als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bei (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen

angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbey gehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite und [311] bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklang zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punktierten Noten schlägt der Accompagnist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöset. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Basse nach französischem Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Trotzigen verliehret. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlanget, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.



[312]




Presto.
(e)
Allegro.
(f)
(g)
(h)
Allegro.
(i)
[313]
(k)
(l)

Acht und dreyßigstes Capitel.

Vom Recitativ.

1. §. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringet. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet.

[314] 2. §. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

3. §. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln

dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch
inden Declamation muß sich der Accom-
nal wenn sich die Harmonie oft ändert.
man sie auch hätte, so würde der Cla-
örer leicht dadurch in eine Verwirrung
alsdenn unnöthig, weil es blos auffer
citativen und lange daurender Harmonie
zu erinnern, daß er in derselben Har-
enfalls durch die Länge der Dauer gar
ine Veränderung der Harmonie gerathen
citative in der Oper vor, wo der Um-
der Sänger auf dem Theater von seinen
noch darzu die Bässe zertheilet spielen:
da sind, die Cadenzen der Singstimme
ey den letzten Silben die von Rechts-
, damit die übrigen Bässe oder Instru-
nd mit einfallen können.

angsamkeit des Harpeggio bey der Be-
dem Inhalte des Recitatives ab. Je
ist, desto langsamer harpeggirt man. Die
Instrumenten vertragen das Harpeggio
Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze
schlägt auch der Clavierist die Harmo-
g mit vollen Händen an. Wenn auch
Noten da stehen solten, so bleibet man
Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist
genen Recitativen wegen der Entfernung
Bedings der Accompagnist auch zuweilen
in der Kirche und in der Kammer, wo
nicht eben hingehören, seine Begleitung
Harmonie ebenfalls den Recitativen in
werden muß.

tive mit aushaltenden begleitenden In-
Alos mit der Grundnote im Pedale liegen,
m Anschlage mit den Händen aufhebet.
und folglich würde die Harmonie zu den
matisch ist, sehr widrig klingen, und sich
umente gar nicht vertragen. Man hat
cht das schlechteste ist, in diesem Falle
io fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke

weg. Auſſer der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinſtrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

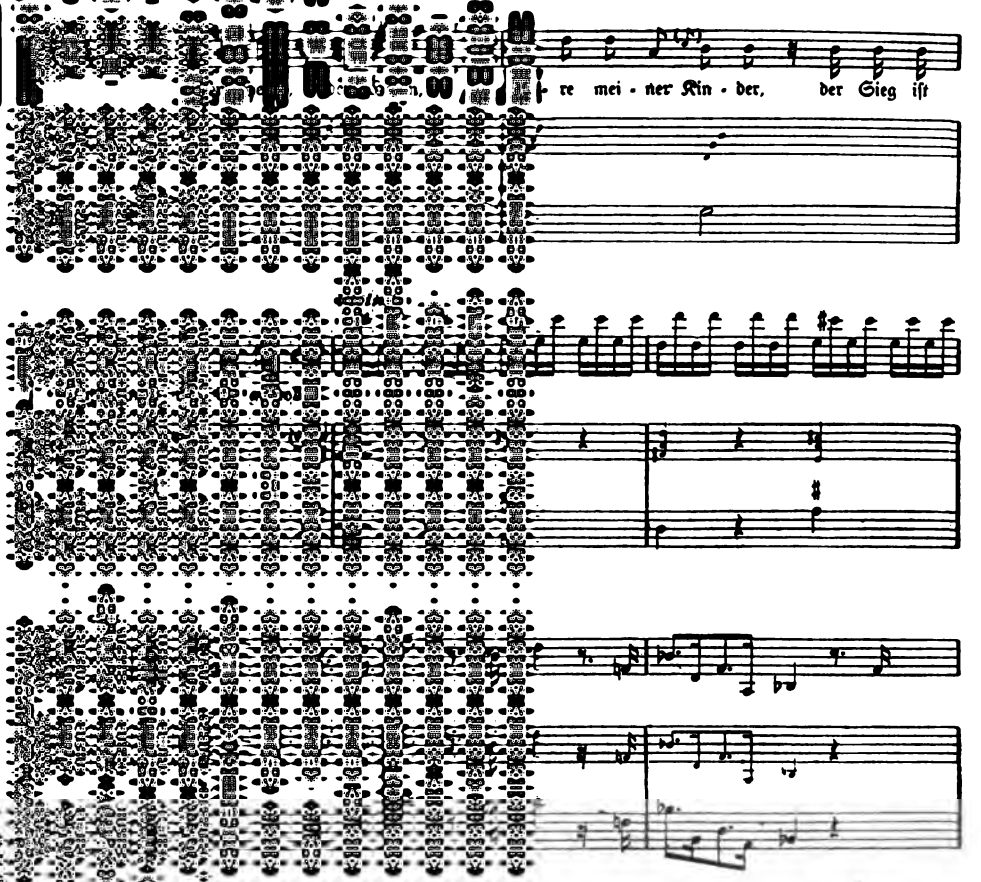
6. §. Bey einem Intermezzo und einer comiſchen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatraliſchen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beſtändig, oder wenigſtens ſehr fleißig harpeggiren, doch ſo, daß die Sänger und der Accompagniſt einander beſtändig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwiſchen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeſchlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: ſo bricht der Accompagniſt die Harmonie noch einmal langſam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchſtnöthig iſt, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig laſſen. Wenn gewiſſe Recitative mit mehrern Inſtrumenten, als mit dem Baſſe, ohne Aushaltung begleitet werden: ſo muß der Clavieriſt die darzwiſchen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b ſeyn, wenn ſie blos die Grundſtimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vor-[317]kommen, entweder ganz ſchwach anſchlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptſtimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Inſtrumente den Sänger deutlicher hören und folglich beſſer Acht haben können, wenn ſie nachher wieder einfallen ſollen. Das Geräuſche des Flügels, welches die Inſtrumentiſten in der Nähe ſehr ſtark hören, zumal, wenn der Ton deſſelben durchdringend iſt, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht ſtören. Zuweilen gewinnet auch bey dieſer Unthätigkeit des Clavieriſten der Nachdruck gewiſſer Worte, welche der Componiſt aus guter Urſache bey aller Stille der Inſtrumente will hergeſaget wiſſen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, ſo iſt dieſe Vorſicht um ſo viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orcheſter wegfliehen, welches letztere aus Urſachen tiefer angeleget iſt, als das Parterre.

7. §. Wenn der Sänger nicht recht tonfeſte iſt, ſo thut man beſſer, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anſchläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet.*) Bey den Recitativen kommt es hauptſächlich auf

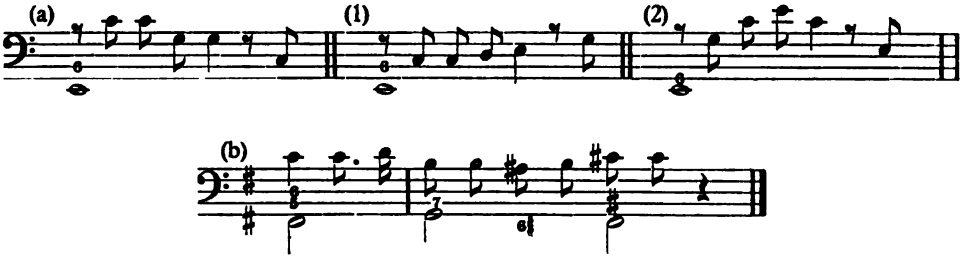
*) [Dies empfiehlt z. B. Georg Simon Löhleins Klavierſchule, Leipzig und Züllichau 1765, 1781, II, Kap. 18, S. 156 Anm. Dieſer Verf. giebt noch folgende Anweiſungen dazu: Im Baſſe ruhig harmoniſche Ausfüllungen vornehmen, doch nach der Brechung auf den mit gewöhnlichen Noten bezeichneten Akkorden liegen bleiben. Kurzer, nicht arpeggierter Vortrag von zwei, einer Pauſe im Accompagnement folgenden Akkorden, ebenſo bei den von der Dominant zur Tonica kadenzierenden Schlußfällen, ebenſo nicht arpeggieren und keinen Augenblick zögern, ſondern dem Sänger das Wort gleichſam vom Munde wegnehmen, wenn eine Pauſe unter der vorletzten Note der Singſtimme ſteht, verſtärkte Aufmerkſamkeit bei langen Haltetönen des Kontinuo. Ganz ähnlich ſprechen ſich auch

...muß nicht allezeit fordern, daß der ...uft die vorgeschriebenen Noten, und

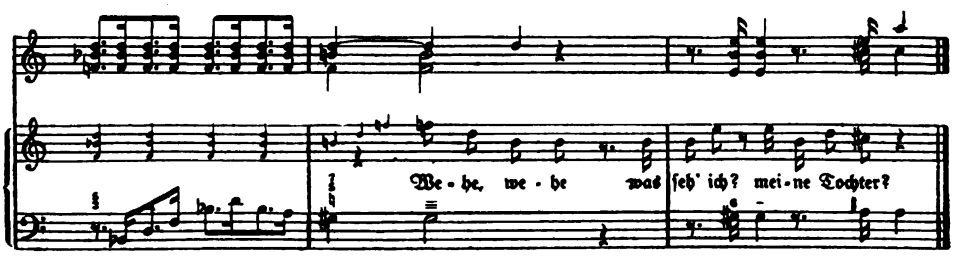
...pielen, Göttingen 1783, T. II. Kap. 17, ...baßspielen 1791 und 1800, S. 338—350 ...89 und 1802 (Auszüge Halle und Leipzig ...rksam, daß man die Baßtöne nicht ihrer ...und sie so lange schweigen läßt, bis wieder ...des Rezitativs wird meist arpeggiert. — ...burg, Wiedeburg und Türk zu den inhalt- ...er Bach die ausführlichsten Anweisungen ...no oder arioso im Rezitativ eintritt, muß ...Rezitativs streng an den Takt binden. ...Rezitativs bieten wir ein bei Wolf (a. a. ...um „Mehala“ von Joh. Heinr. Rolle



keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem [318] sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stutzet.

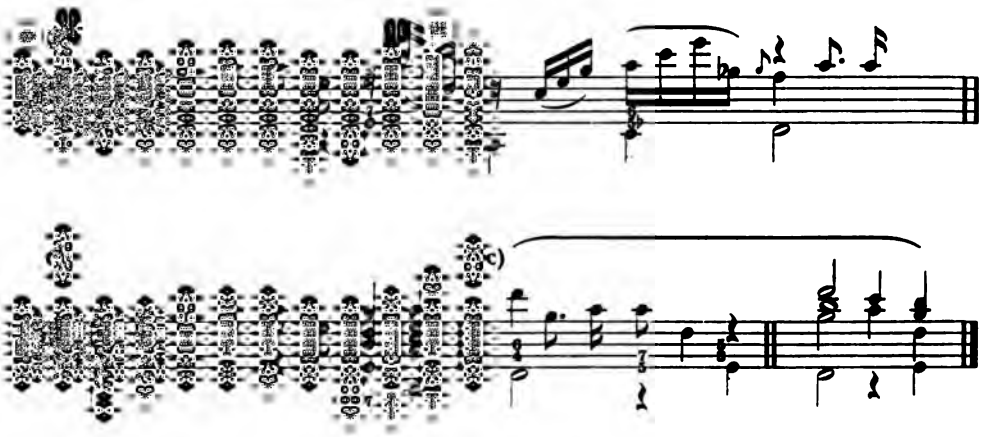


8. §. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hälfte unterlässet, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrechten Stimme vor, blos damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch,



enen, mehrentheils durch ein geſchwindes

iv mit begleitenden Inſtrumenten nach
, der Baß vorſchlägt und die übrigen
Clavieriſt [319] ſeine Note mit der Har-
und ſtark anſchlagen, zumal wenn das
ber alle Begleiter den Anſchlag zugleich,
n, ſondern zuvor denen übrigen mit dem
ein merkliches Zeichen geben, damit ſie
(b). Das Exempel (c) erfordert zum f
rne die Octave in der oberſten Stimme
eptime und Quinte vom f angeſchlagen.
el (e) des vierten Paragraphen im vo-
Anmerkung, wohin ich meine Leſer ver-
auf mehrere von derſelben Art ſchlieſſen.

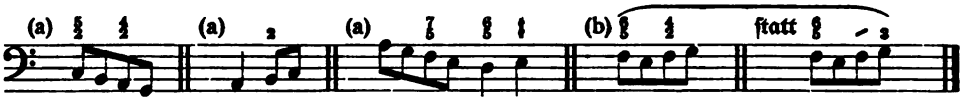


[320] Neun und dreyßigstes Capitel.

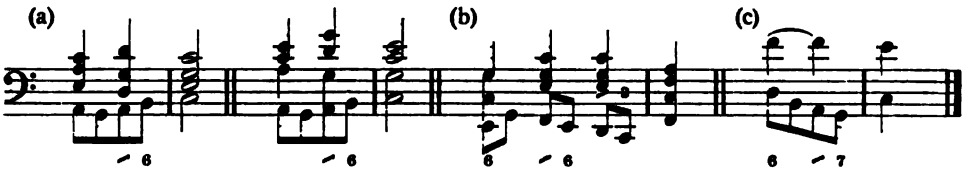
Von den Wechselnoten.

1. § [verweist auf das 1., den irregulären Durchgang und die Wechselnoten erläuternde Capitel].

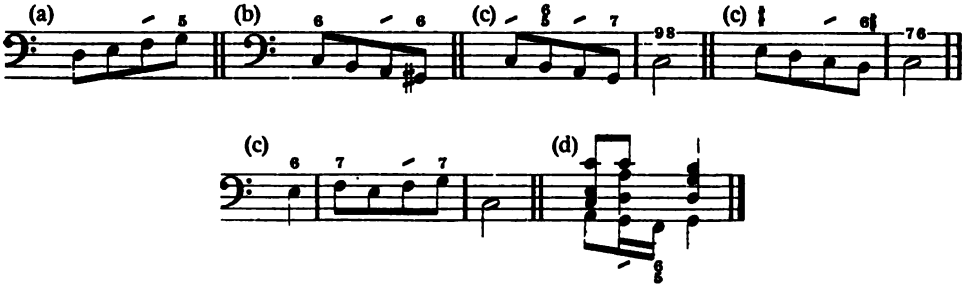
2. §. Einige beziffern die dem innerliche Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrift, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signaturen und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbaßschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.



[321] 3. §. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmet ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Auflösung nöthig (b). Eben so wenig verliehren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



4. §. Bey den Wechſelnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht ſeyn, ſondern er muß wenigſtens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem Striche ſchrägen Aufgaben folgen, wobey die Verdoppelung nöthig iſt (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), ſo muß [322] der Accompagniſt ſchon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht ſeyn, beſonders wenn Fehler vermieden werden ſollen (d):



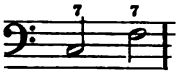
Vierzigſtes Capitel.

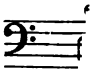
Vom Baßthema.

1. §. Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meiſterſtücken der Compoſition. Die berühmten Capellmeiſter **Telemann** und **Graun**,*) nebſt **meinem ſeligen Vater**, haben in dieſer Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Muſtern dienen können.

*) [Georg Philipp Telemann (geb. 14. März 1681 zu Magdeburg, geſt. 25. Juni 1767 zu Hamburg) und Karl Heinrich Graun (geb. 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück, geſt. 8. Aug. 1759 zu Berlin), der berühmteſte der drei Gebrüder Graun [Aug. Friedrich 1698—1765, Johann Gottlieb 1699—1771], die, wie auch Phil. Emanuels gewählte Namenfolge

Der Geſang eines ſo
welche zuweilen aus d
eine Brechung derſelb
borget, ohne das Fu
ausſchweifen. Die
müſſen die letzteren
ſchläge müſſen in d
damit ſie das Flie
dieſe und andere
ſehr eingeſchränkt
Antheil nehmen
mit vielen und g
Hauptſtimme ge
quarten-Sextqui
wie wir aus fo





2. §.

niſten gar
guten Ge
gute Me
allenfalls

---

charakteri
fruchtbar
deutend
weit
mental
geiſtlic
Oper
nur
Mat
Gra
Geſ.
der
Gr

würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrücket. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

3. §. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder blos von den Bässen allein ausgeführet. In jenem Falle lässet der Accompagnist die Harmonie weg, und spielet seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzet hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehöret seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweyten Falle, welcher bey zweystimmigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

[325] 4. §. Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besitzet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

5. §. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besitzet, bleibet bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und träget sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobey allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählet werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.

Ein und vierzigstes Capitel.

Von der freyen Fantasie.

1. §. Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bei andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

2. §. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind [325] blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolg gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er **nicht zu spät** anfänget, und wenn er **viel** schreibet.*)

3. §. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeiniglich der Viervierteiltact diesen Fantasien vorgesetzet zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem **ersten Theile dieses Versuchs**, in dem **letzten Hauptstücke desselben**,

*) [Wie denn z. B. Petri, a. a. O. II, 7, § 6 das Fantasieren den höchsten Grad der Komposition nennt, wo „Meditation und Execution unmittelbar mit einander verbunden ist. Gute elementare, wenngleich durchaus auf Petri, Ph. Em. Bach, Türk und Kirnberger fußende praktische Ratschläge für den Kirchendienst gibt z. B. auch Wolf, a. a. O., II. S. 79 „Von der Fantasie".]

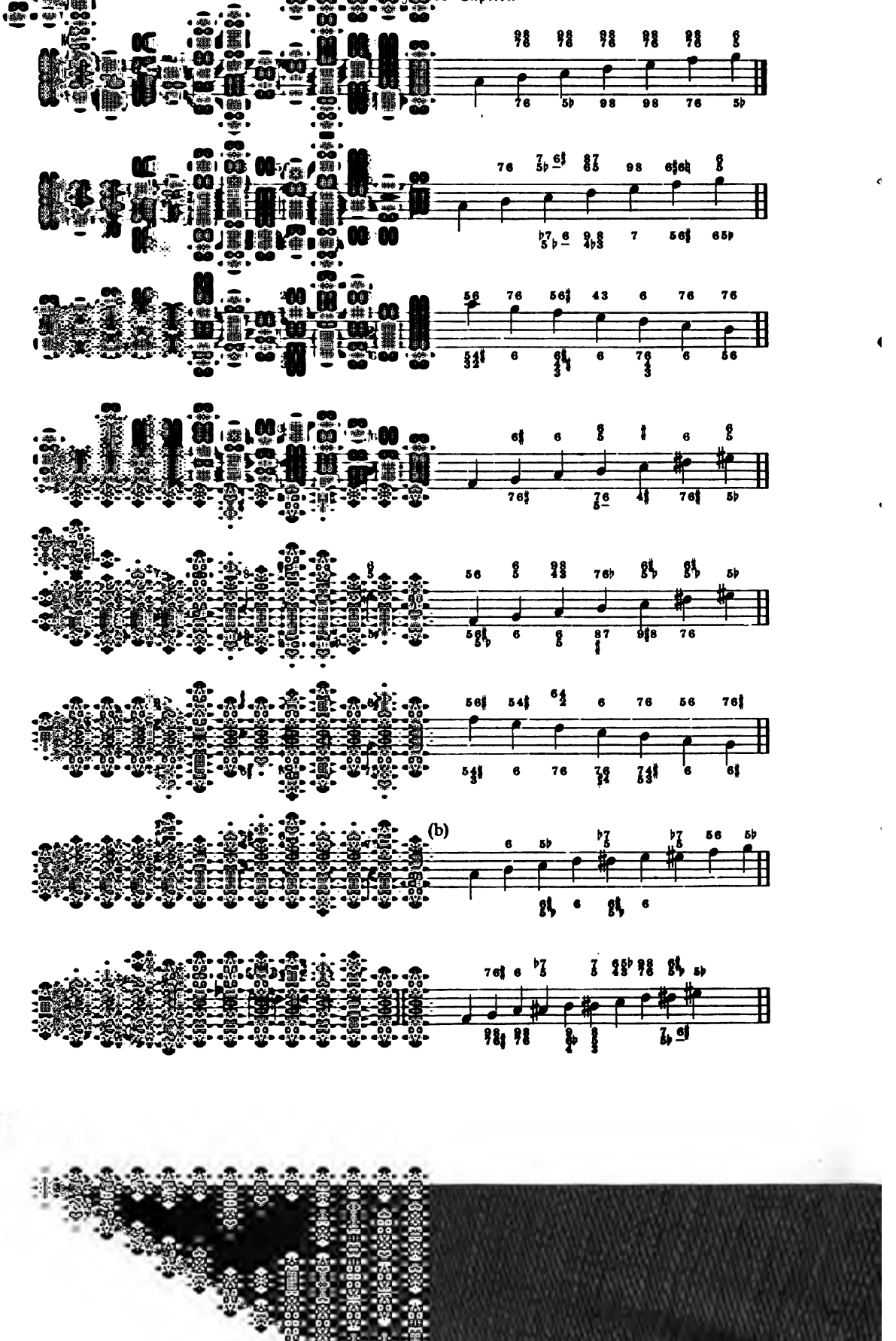
von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

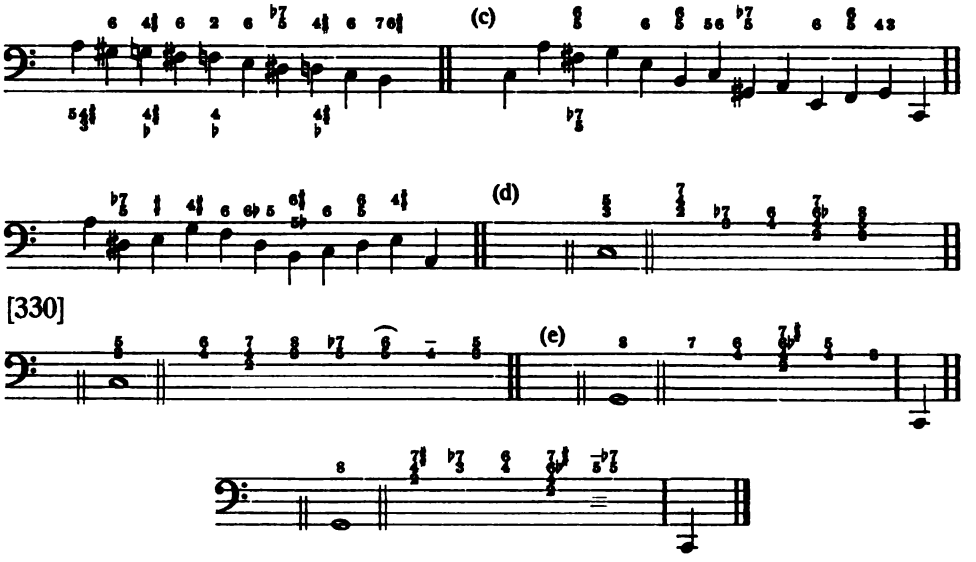
4. §. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Or[327]geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasiren.

5. §. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

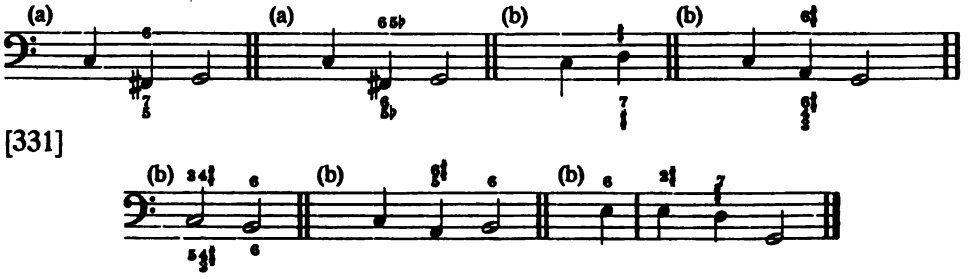
6. §. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielet wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wider lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse eingepräget werde.

7. §. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vor-[328]spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und ausser der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):

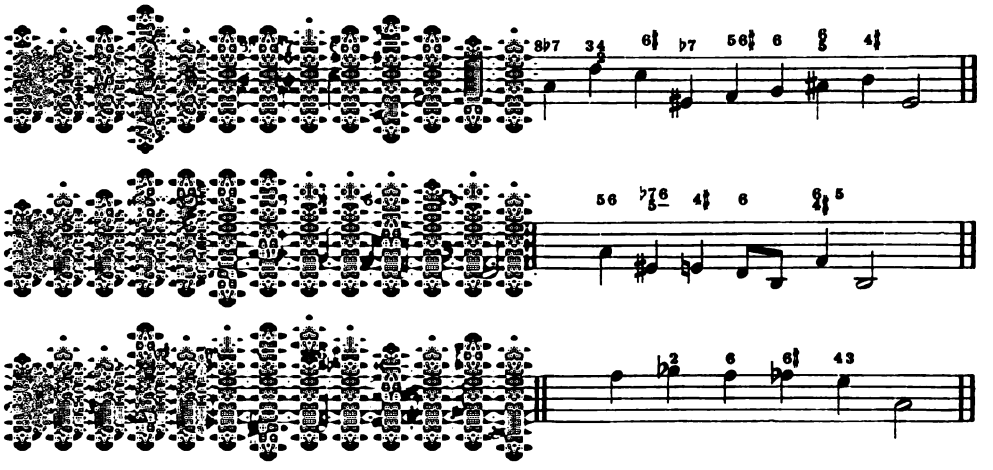

(b)

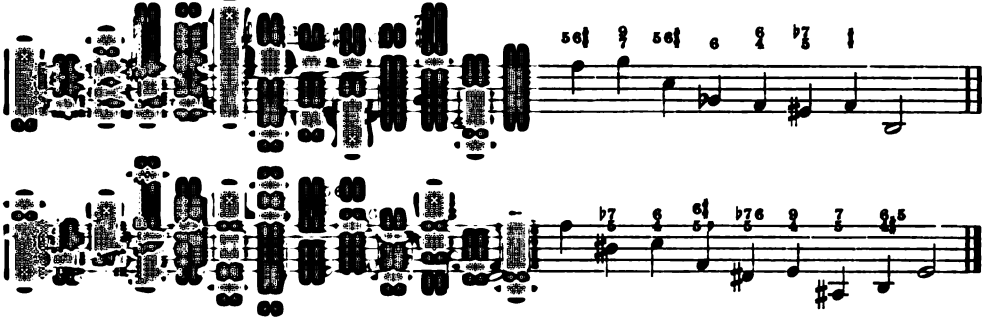


8. §. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläuftiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sextquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey versteckt werde.

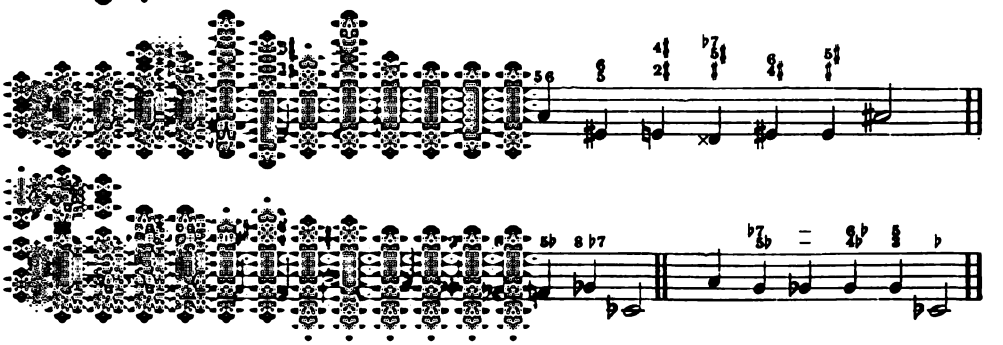


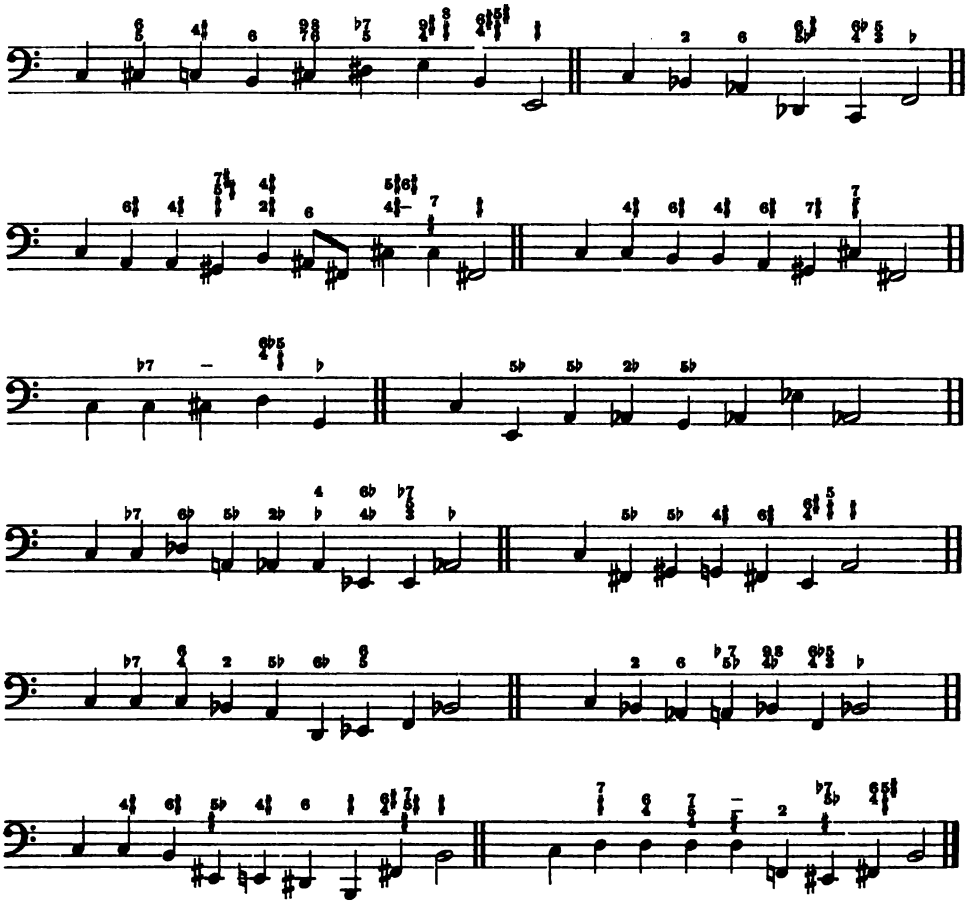
…asie aus der Haupttonart in die nächst-
…alle übrigen Tonarten ausweichen. So
…dem Tact ausgeführet werden, fremde
…nehmen darf: so einfältig klinget eine
…u stehen bleibet. In den harten Ton-
…m bekannter maassen in die Quinte
…it der kleinen. Aus den Molltönen
…harten Dreyklange, und in die Quinte
…ere Tonarten gehen will, so geschiehet
… Terz mit dem weichen Dreyklange,
…den Molltönen weichet man alsdenn
… in die Sexte und Septime mit der
…t gehören unter die entlegensten, und
…t berühret werden, ob sie schon in
…tonart abstehen. Dieses letztere kann
…teln sehen, an welche man sich aber
…eiter binden darf, weil es ein Fehler
…wanzig Tonarten **cirkelmäßig** durch-
…dhsinnen unserer Leser, durch eine ge-
…roben in den nähern Ausweichungen
…e wegen, blos einige besondere Arten,
…d nach zu kommen, durch die hierunter
…en hieraus die Möglichkeit, auf eine
…man mag nach der ersten Grundnote
…all. Die Weitläuftigkeit schrecket uns





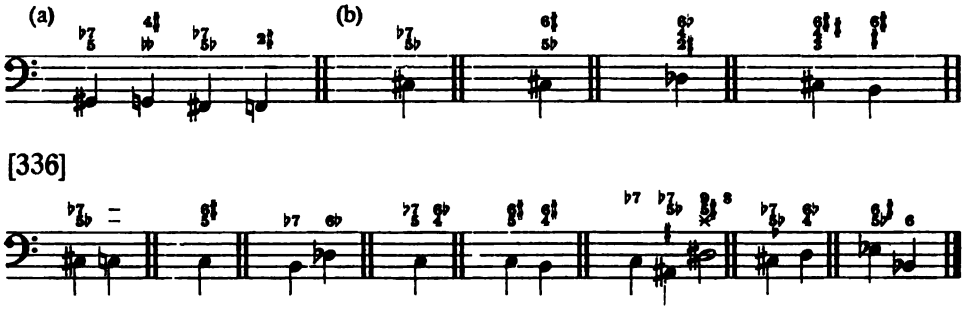
n wird die Art vorgebildet, aus einer
übrigen Tonarten, welche im vorigen
auszuweichen. Die nahe Verwandt-
uns der Weitläuftigkeit, noch eben ſo
Grunde lieget, anzuführen. Wenn
benhin berühren, ſondern darein förm-
der bloſſen Ergreifung des ſemitonii
daß man nunmehr da ſey, wo man
gehen müſſe: man muß vielmehr das
rmoniſche Sätze zu der neuen Tonart
uf eine unangenehme Art überraſchet
ffen, welche die Chromatik verſtehen,
nur wenige, welche die Chromatik an-
Rauhe benehmen können. Wir merken
unter angeführten Exempeln an, daß
anfänget, ſich etwas weit von der
änger aufhalten müſſe, als bey den
nd der bereits angeführten Exempel,
get man nach und nach eine beſondere



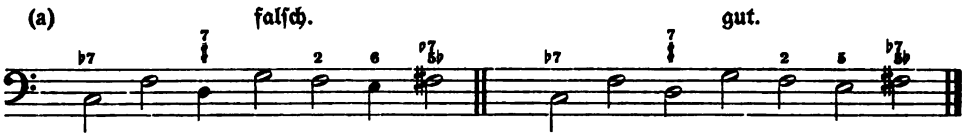


[335] 11. §. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraſchende Art in die entfernteſten Tonarten zu kommen, iſt kein Accord ſo bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falſchen Quinte, weil durch ſeine Verkehrungen und durch die Verwechſelung des Klanggeſchlechts ſehr viele harmoniſche Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmoniſchen Künſte und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröfnet ſich nicht alsdenn für ein unzuüberſehendes Feld von harmoniſcher Mannigfaltigkeit! Solte es alsdenn wohl noch ſchwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es ſind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen über einander geſetzten kleinen Terzen beſtehet, nur dreye möglich; bei dem vierten iſt die Wiederholung

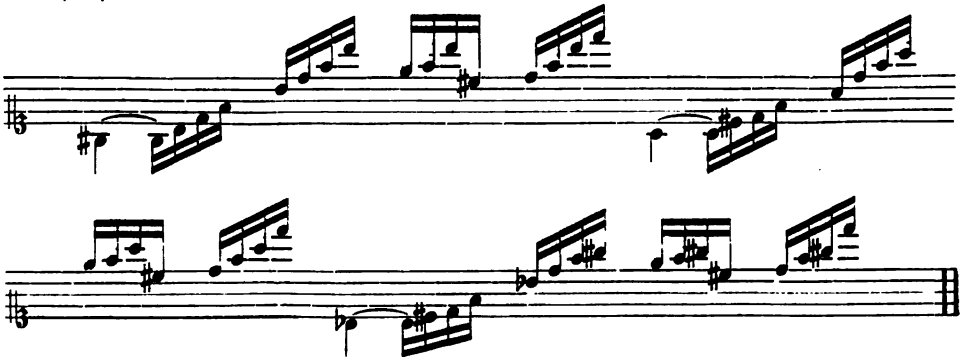
des erſtern ſchon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) ſehen. Wir würden zu weitläuftig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch dieſen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es ſey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Verſuchen in dieſer Art für dieſes mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatiſche Sätze nur **dann und wann, mit guter Art,** und **langſam** vorzutragen.

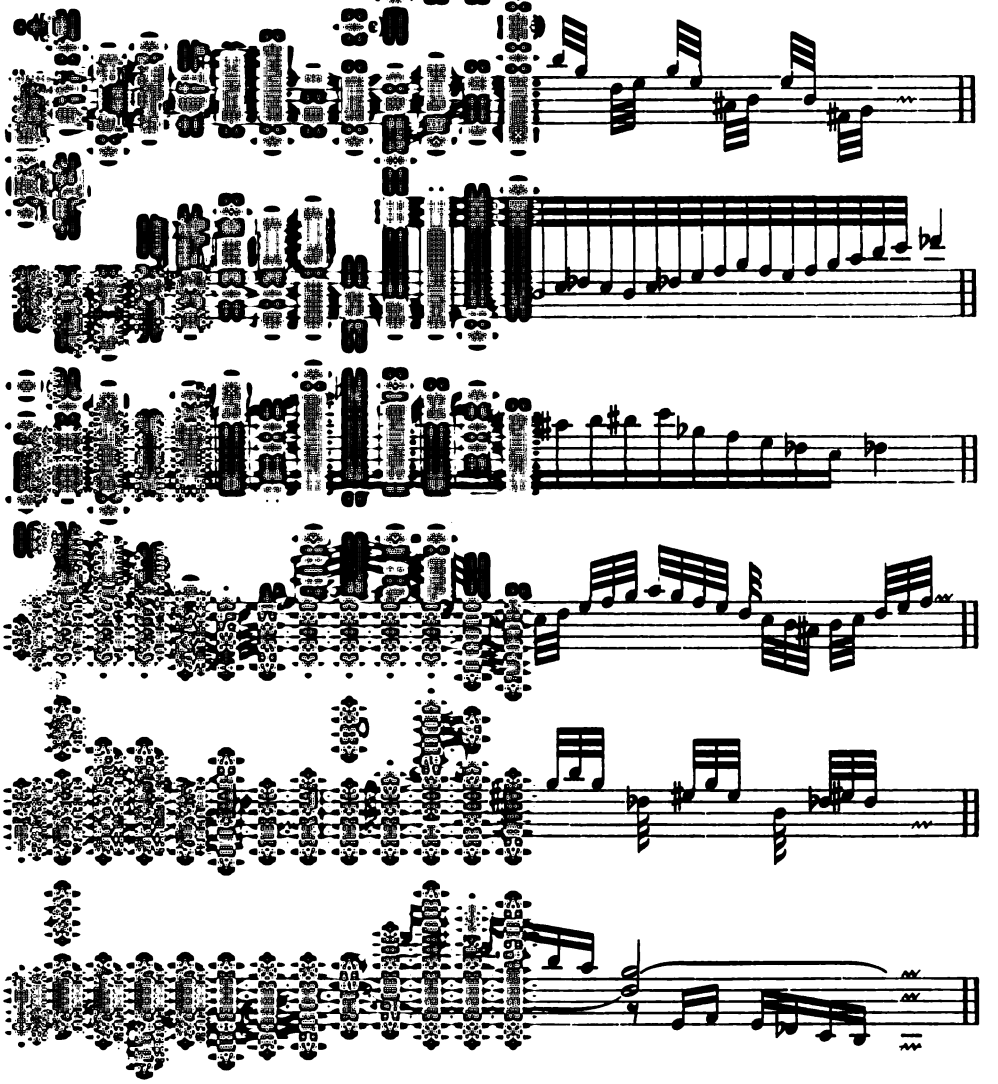


12. §. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantaſie. Bey der letztern müſſen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollſtimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenſchaften werden dadurch weder erregt, noch geſtillet, wozu doch eigentlich eine Fantaſie vorzüglich ſolte gebrauchet werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern ſchreiten. Blos bey chromatiſchen Gängen leidet dieſe Vorſchrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beſtändig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Auſſerdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieſes auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Dieſe Art des Vortrages iſt auf den Flügeln gut, es entſtehet daraus eine angenehme Abwechſelung eines gekünſtelten Forte und Piano. Wer die Geſchicklichkeit beſitzet, thut wohl, wenn er nicht beſtändig gar zu natürliche Harmonien brauchet, ſondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht ſo weit hinreichen, ſo muß eine verſchiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche [337] durch einen platten Anſchlag derſelben einfältig klinget. In der linken Hand können die meiſten Diſſonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entſtehende Octaven verträget das Ohr bey dieſer ſtarken Harmonie: die Quinten hingegen ſind zu vermeiden. Die Quarte, wenn ſie bey der Quinte und None iſt, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.



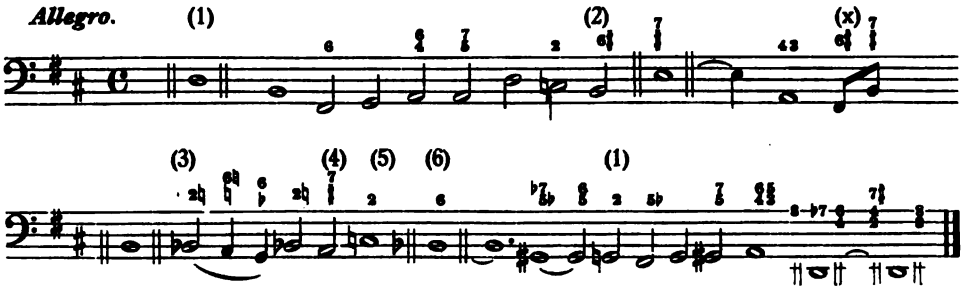
13. §. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt- als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bei allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse (b) oder kleine Untersekunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: **mit Acciaccaturen brechen.** Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. [338] Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet **zuweilen** bey den Aufgaben, worin eine überflüßige Sekunde stecket, die Progression in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem **letzten Probestück des ersten Theiles dieses Versuchs** sehen.





[illegible] andenen Exempeln von allerhand Art [illegible] der Einrichtung einer freyen Fantasie [illegible] im vorigen Paragraph angeführte [illegible] gten Kupfertafel befindliche Allegro. [illegible] sie; jenes ist mit vieler Chromatik ver- [illegible] ganz natürlichen und gewöhnlichen [illegible] letztern, in bezifferten Grundnoten, [illegible] Noten ist so gut, als es hat seyn

können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet Die Intervallen in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggirt werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weisse und schwarze Noten hat übereinander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (×) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheinet die Harmonie in das weiche d [341] überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.



Druck von Radelli & Hille in Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Arnold, Yourij v., Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt	3.—
Bach, Ph. Em., Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen. Nach der Original-Ausgabe hergestellt und mit kritischen Erläuterungen herausgegeben von Dr. Walter Niemann . .	8.—
Bräutigam, M., Der musikalische Teil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt	1.50
Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen" Technik. Mit 15 Kunsttafeln. brosch.	5.—
geb.	6.—
Brendel, Dr. Franz, Die Organisation des Musikwesens durch den Staat	1.—
Bülow, Hans v., Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl.	—.50
Capellen, Georg, Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier	2.—
— Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Grieg-Analysen als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie	2.—
— Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung	2.—
— Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus"?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert	2.—
— Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift . . .	—.50
Geiger, Benno, Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften	—.30
Gleich, Ferdinand, Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt	1.80
— Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl.	1.50
Grell, Friedrich, Der Gesangsunterricht in der Volksschule .	—.50
Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne.	1.—
Klauwell, Otto, Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik	1.50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Kleinert, Julius, Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. Mit einer Notenbeilage	—.50
Knorr, Jul., Führer auf dem Felde der Klavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, 3. Aufl.	1.—
Koch, Dr. Ernst, Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen" in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift)	2.—
Köhler, Louis, Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule besonders für Klavierspieler	1.20
Kullak, Adolph, Die Ästhetik des Klavierspiels. 4. Aufl. Bearbeitet u. herausgegeben von Dr. Walter Niemann. geh.	5.—
geb.	6.—
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Die Harmonik der Neuzeit (Gekrönte Preisschrift)	1.20
Lichtwark, K., Praktische Harmonielehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht	3.—
Lohmann, Peter, Über R. Schumanns Faustmusik	—.60
Mueller, R., Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigsten Kunstausdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch	1.50
Pohl, Richard, Bayreuther Erinnerungen. Freundschaftliche Briefe an den Redakteur und Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, gesammelt	1.50
— Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mitteilungen nach authentischen Quellen. Inhalt: Berichte, Vorträge, Anträge, Protokolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"	1.80
Porges, Heinrich, Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (am 22. Mai 1872)	—.80
Quantz, Johann, Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck nach dem Original (Berlin 1752) mit kritischen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- u. Studienwerk	8.—
Ramann, Lina, Franz Liszt's Oratorium „Christus". Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus"	3.—
Reger, Max, Beiträge zur Modulationslehre, Deutsch, französisch, englisch. 2. Auflage	1.—
Riemann, Dr. Hugo, Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems	1.50
— Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik	—.60
Rode, Theodor, Zur Geschichte der Königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik	—.60
— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik	—.60

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Sandberger, Dr. Adolf, Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius	1.20
Schering, Arnold, Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen	—.50
Schucht, Dr. J., Friedrich Chopin und seine Werke. Biographisch-kritische Schrift mit Notenbeispielen und einem Verzeichnis der Werke Chopins	1.50
Eleg. geb.	3.—
Schwarz, Dr., Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangbildung	—.60
Seidl, Prof. Dr. Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. 2. Auflage	2.—
Stade, Dr. F., Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift	—.75
Stern, Prof. Dr. A., Die Musik in der deutschen Dichtung. Eine Anthologie. Mk. 5.—, in Prachtband mit Goldschnitt	7.—
Stoeving, Paul, Die Kunst der Bogenführung	3.—
Stradal, August, Franz Liszts Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig). Mit Porträt und Faksimile von Franz Liszt	—.50
Tottmann, Prof. Albert, Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstands- und Gemütsbildung der Jugend. 2. Auflage	—.60
— Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspieles. 2. Auflage	—.60
— Die Hausmusik — Das Klavierspiel	—.60
Uhde, Hermann, Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt	—.50
Vogel, Bernhard, Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—.60
— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius	—.20
Wagner, Richard, Ueber das Dirigieren	1.50
Weiss, Gottfried, Über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben.	—.60
Weitzmann, C. F., Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik	1.20
— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen	—.60
— Der Letzte der Virtuosen	—.60
Wörterbuch, Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verfasst von Paul Kahnt. Taschenformat Mk. —.50, kart. Mk. —.75, elegant gebunden	1.50
Zopff, Hermann, Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Dirigenten	—.50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

t Nachfolger, Leipzig.

THAUPT.

Klaviertechnik.

e Bewegung des gesamten Spielorganis-
" Technik. Mit 12 Kunsttafeln, phot.
n) und vielen Textabbildungen und
spielen.

5.—. Geb. M. 6.—.

ktischer Teil:

s Klavierspiels.

zur Erlernung des freien Gewichtspieles
lungsklassen der Vor- und Mittelstufe.

Joachim Quantz

g, die Flöte traversiere
zu spielen.

(Berlin 1752) mit kritischen
herausgegeben

ld Schering.

n- und Studienwerk.

Gebunden M. 10.— no.

Adolf Kullak

s Klavierspiels.

und herausgegeben

r Niemann.

Gebunden M. 6.—.

Max Reger

odulationslehre

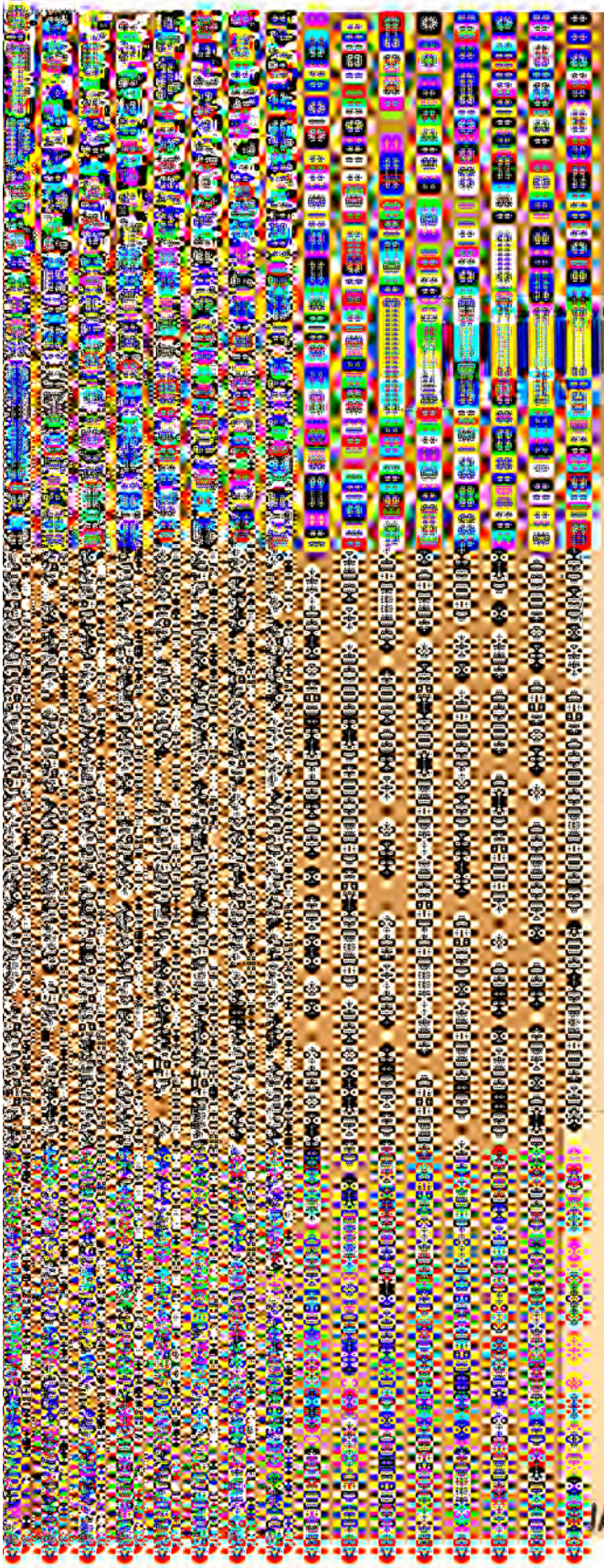
henformat. M. 1.—.

Französisch — Englisch.

Studium von Regers kleiner Schrift mit
genug zu empfehlen." „Die Musik."

und natürliches Büchlein, das Lehrer
lernen müssen." „Signale."

t Nachfolger, Leipzig.



MUSIC LIBRARY

Libraries
308 438

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

JAN 2 8 2004